د. حسن الطويل

التَّأويلُ البَلاغيُّ للرِّوايَة

إشكالات وتطبيقات



كنوز المعرفة



حسن الطويل

أستاذ البلاغة والنقد الأدبي في الكلية المتعددة التخصصات بالناظور، جامعة محمد الأول، المغرب.

مؤلفاته المنشورة:

1- البلاغة وأسئلة الخطاب. دائرة الثقافة بالشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2024.

2- الوجوه الأسلوبية في الخطاب الحجاجي، رسائل الجاحظ أنموذجا. دار النابغة للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2022.

3- الآفاق الجديدة لتدريس اللغة العربية وآدابها، مقترحات تطبيقية. دار عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2022.

التّأويلُ البَلاغيُّ
للرِّوايَة

إشكالات وتطبيقات

د. حسن الطويل

التَّأويلُ البَلاغيُّ للرِّوايَة

إشكالات وتطبيقات

نور المعرفة

دار كنوز المعرفة

للنشر والتوزيع

الأردن ـ عمان ـ وسط البلد ـ شارع

الملك حسين ـ مقابل بنك الإسكان

+962 6 4655877

+962 79 5525494

712577 عمان

dar_konoz@yahoo.com

info@darkonoz.com

www.darkonoz.com

المملكة الأردنية الهاشمية

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

2024/11/6300

عنوان الكتاب: التَّأويلُ البَلاغيُّ للرِّواية: إشكالات وتطبيقات.

تأليف: الطويل، حسن.

بيانات النشر: عمّان: دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، 2024.

رقم التصنيف: 414.01

الواصفات: / النقد الأدبي // الأسلوب الأدبي // الروايات العربية // البلاغة // اللغة العربية /

الطبعة: الأولى.

يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

9 789923 493847

الطبعـة الأولـى

1446هـ / 2025مـ

المحتويات

الفصل الثالث

الفصل الرابع

مقدمة

يشتغل هذا الكتاب على فكرة التَّناول البلاغي للرواية من زاوية قد تكون جديدة في سياق الدراسات العربية المعاصرة التي خاضت هذا المسلك في البحث؛ فإذا كان عدد من هذه الدراسات قد توجَّه، بحكم الوضع المفهومي للبلاغة في الثقافة السائدة[1]، إلى توضيح الأساس النظري للتقريب بين البلاغة والرواية، وإلى بيان قُدرات المقاربة البلاغية على اقتحام خطاب السرد بصفة عامة[2]، فإن هذا الكتاب، يصبوإلى تجاوز هذا الإشكال العام إلى ما هوإجرائي-تفصيلي، وذلك من خلال جُملة من الاستشكالات التي تهم قُدرات البلاغة بوصفها قراءة نسقية لمكوِّن التأثير في الخطاب، وتهم الرواية بوصفها نوعا سرديا قائم الذات.

وفي هذا السياق الاستشكالي، حاولنا خلق اتفاق تعاقدي عام مُفاده أن البلاغة «نظرية في تحليل الخطاب التأثيري»[3]، سواء كان هذا الخطاب يغلِّب، بحكم مكوناته

---

(1) نقصد بالوضع المفهومي السائد للبلاغة أن باحثين كثيرين لا يرون الصلة ممكنة بينها وبين الرواية؛ فالبلاغة، في نظرهم، توجِّه اهتمامها إلى ما هوإقناعي صِرف، أوإلى ما هوجمالي-شعري، أما الرواية، والسرد بصفة عامة، فإن جماليتهما لا تُلتمس في الإقناع أوالأسلوب اللغوي، بل تُطلب في «خطاب السرد» بوصفه تقنية إبداعية بانية للحكاية، وهوالأمر الذي تهتم به علوم السرد المعاصرة لا البلاغة!

(2) انظر على سبيل المثال:

- محمد فكري الجزار، **البلاغة والسرد- نحونظرية سردية عربية**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2011.

- محمد مشبال، **الرواية والبلاغة- نحومقاربة موسعة للرواية العربية**، دار كتارا للنشر، قطر، ط1، 2019.

(3) انظر: هنريش بليث، **البلاغة والأسلوبية- نحونموذج سيميائي لتحليل النص**، ترجمة: محمد العمري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء-بيروت، 1991، ص: 24.

النوعية ومقاصده، الوظيفة التأثيرية الجمالية، أوالوظيفة الحِجاجية؛ فالأساس أن البلاغة موجودة، بوصفها إجراءات تحليلية، لكي تبصِّر القُرَّاء بما يتوسَّل به الخِطاب، كيفما كان نوعه، من آليات ووسائل لكي يخلق تأثيره في جمهوره أوقارئه.

وعلى صلة بهذا التعاقد، نتساءل إن كان وصف الدلالة التأثيرية في الخطاب الحِجاجي يماثل وصف الدلالة التأثيرية في الخطاب الأدبي القائم على تغريب القول، وتمنيع الدلالة على الفهم السطحي المباشر؟

لقد كان هذا التساؤل ذا دور حاسم في توجيه بوصلة الكتاب؛ فقد ميَّزنا من خلاله بين «التحليل البلاغي» و«التأويل البلاغي»، على أساس أن الأول يشتغل ضمن منطقة الحِجاج المباشر، حيث تكون الدلالة التأثيرية واضحة وسهلة المنال، بحكم استنادها إلى المُشترك[1] القيمي والفكري والعاطفي، واشتغالها في سياق نفعي يتطلب الإبانة. وفي مثل هذا الوضع، فإن الباحث البلاغي يكون مُطالبا بوصف هذه الدلالة وتحليلها بأدوات البلاغة الحِجاجية، من غير أن يكون مدعوا إلى إجراء تأويل عميق بحثا عن المعنى المتواري[2] أوالممكن أوالخاص. إن وظيفة التحليل البلاغي تتمثل، حسب هذا التصور، في إعادة بناء آليات ووسائل الخطاب الحجاجي، استنادا إلى أدوات علمية معروفة.

---

(1) محمد مشبال، البلاغة والأدب- من صور اللغة إلى صور الخطاب، دار العين للنشر، القاهرة، ط1، 2010، ص: 17.

(2) قد يُعترض على هذا الكلام بالقول إن السرد القديم، على سبيل المثال، يُحاجج بشكل غير مباشر، ولا يمنح الدلالة التأثيرية إلا بعد إعمال النظر ! والجواب على هذا الاعتراض هوأن نصوص السرد القديم، ونصوصا أخرى شبيهة به، هي نصوص أدبية تحاجج، وليست نصوصا حِجاجية صريحة. ولعلم القارئ الكريم، فإننا سنتوسع في هذه المسألة أكثر عندما سنتحدث، في الفصل النظري، عن المقام التواصلي في الأدب القديم.

أما التناول البلاغي الثاني، أي التأويل البلاغي، فإنه يشتغل ضمن منطقة الأدب، حيث لا تكون الدلالة التأثيرية واضحة، ولا اتفاقية، إنما يكون أمرها مرهونا بنشاط القارئ، ومخيلته، وقدرته على استثمار «الميثاق التخييلي»[1] في إنتاج الدلالة الممكنة التي لا يمكن أن تكون نهائية أومحسومة.

إن وضع الأدب بوصفه قولا تخييليا، لا يمكن أن نسند أمر استخراج دلالته التأثيرية الممكنة لتحليل بلاغي مُباشر، يُغفل خيال القارئ وقِيَمه وثقافته، لأنه لم يُنتج ليوجَّه إلى جمهور/ قارئ لينفعل، بل إلى قارئ متفاعل، لذلك لابد من تدخل النشاط التأويلي بوصفه عملا يُثري المعنى ويعمِّقه.

ولما كان التأويل مُلزما بالبحث عن مكان له ضمن محدِّدات «العلم»[2]، لكي يبتعد عن كونه ممارسة عفوية، نقترح في هذا الكتاب ربطه بالبلاغة، وبذلك يصير التأويل الذي نقترحه تأويلا بلاغيا، يتوسل، في تسويغ ما يلتقط من إشارات بشأن دلالة النص التأثيرية إمكانات البلاغة ومقولاتها وتصوراتها.

لكن إلحاق الرواية بالأدب لم يكن حلا حاسما بالنسبة إلينا في الاطمئنان إلى المقاربة البلاغية التأويلية المقترحة، ذلك أن «تأويل النص الروائي يفقد أهميته وملاءمته دون مراعاة الأنظمة الصوغية له»[3]، وهوالأمر الذي دفعنا إلى محاولة تلمُّس خصوصية النوع الروائي، ليس في دائرة الأدب العامة فقط، بل داخل دائرة السرد نفسها، لأننا لا نقترح مقاربة للتأويل السردي، بل مقاربة للتأويل الروائي. وهنا نُقرُّ

---

(1) أمبرتوإيكو، **تأملات في السرد الروائي**، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 2015، ص: 126.

(2) محمد الدغمومي، **تأويل النص الروائي**، نُشر ضمن الكتاب الجماعي: **من قضايا التلقي والتأويل**. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، جامعة محمد الخامس، 1994، 46.

(3) نفسه، ص: 52.

أن الرواية بوصفها نوعا سرديا دائم التحول والتبدل، لا تعطي إشارات بأن خصائصها يمكن أن تكتمل[1]، لكي نقدر على وصفها ومناقشتها، لكن الأمر ممكن في حدود الاجتهاد الافتراضي على الأقل[2].

وبصفة إجمالية، وحتى لا نكرِّر في هذه المقدمة كلاما قُلناه في الفصل النظري، نوضِّح أننا انتهينا في بحثنا عن طُرق التأويل البلاغي للدلالة التأثيرية في الرواية، إلى التمييز بين تأثيرين تُمارسهما النصوص الروائية في تواصلها مع القارئ، الأول هوتأثير الاستحواذ كما يقول واين بوث[3]؛ أي ذلك التأثير الهادف إلى سحر القارئ، واستدراجه الممتد نحوالانغماس في عالم السرد التخييلي المفارق للواقع[4]، أما التأثير الثاني فله طبيعة شبه حِجاجية؛ فالرواية، وبحكم انتمائها إلى عالم الثقافة، لابد أن تكون مؤدية، بطريقتها الخاصة، «إلى إنتاج أوإعادة إنتاج مواقف أخلاقية وإيديولوجية»[5]، أونستطيع أن نقول إن السرد الروائي يمكنه أن يفرز بلاغة شبه حِجاجية، مادام أن السرد يعني أن شخصا ما، يروي قصة ما، لجمهور ما، في موقف معين، **ولغرض محدد**[6].

---

(1) بيير شارتييه، **مدخل إلى نظريات الرواية**، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2001، ص: 11.

(2) انظر كلاما بخصوص هذا الموضوع: محمد الدغمومي: **تأويل النص الروائي**، ص ص: 52-53.

(3) Wayne C. Booth, **The Rhetoric of Fiction**, Chicago, University of Chicago Press, 2d edition, 1983, p: xiii.

(4) يقول ديفيد لودج إن الرواية «تفصل العالم الواقعي الذي نعيش فيه عن العالم الذي يصوِّره الروائي، ولذلك فإنها ينبغي -كما يجدر القول- أن تجذب القارئ إلى داخلها». **الفن الروائي**، ترجمة: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002، ص: 09.

(5) محمد الدغمومي، **تأويل النص الروائي**، ص: 53.

(6) James Phelan, **Narrative as Rhetoric: Techniques, Audiences, Ethics, Ideology**, Ohio State University, 1996, P: 08.

وقد عملنا على تفصيل هذه الفكرة الجوهرية وسابقاتها في فصل نظري يحمل عنوان «استشكال التأويل البلاغي للرواية»، وفيه يجد القارئ ثلاثة محاور متدرجة، هي:

- في تأويل الأدب.
- في تأويل الرواية.
- في خصوصية التأويل البلاغي للرواية.

أما الفصول التطبيقية الثلاثة التالية له، فإننا قاربنا فيها، ثلاث روايات هي: «عائشة القديسة»[1] لمصطفى لغتيري، و«مخالب المتعة»[2] لفاتحة مرشيد، و«نوميديا»[3] لطارق بكاري، لا بدافع بيان أهمية مقاربتنا، بل بدافع الانخراط في أجواء هذه النصوص بأدوات تعكس بعضا من بلاغتها النوعية المُفترضة.

---

(1) مطبعة دار القرويين، المغرب، ط2، 2016.

(2) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، ط2، 2010.

(3) دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط2، 2016.

الفصل الأول

استشكال التأويل البلاغي للرواية

1 - في تأويل الأدب

قبل أن نتحدث عن صلة الرواية بالتأويل، لابد من تعميم القول في الموضوع، بالحديث عن علاقة الأدب بالتأويل أولا، ذلك أن الرواية نوع من أنواع الأدب، تأخذ منه بعض الخصائص الضرورية العامة المشتركة مع بقية الأنواع الأدبية، وتعمل، بعد ذلك، على تمييز وجودها بخصائص مستقلة تمنحها صفة النوع الأدبي الباحث عن نموذجه «غير المكتمل»[1]، ولذلك سيكون الحديث العام عن الأدب والتأويل مصروفا إلى الرواية والتأويل من جهة التعميم الضروري.

ولا شك أن صلة الأدب[2] بالتأويل، تستدعي الحديث عن طبيعة التواصل الأدبي، كما تستدعي بعض الأسئلة التي تقارنه بالتواصل الطبيعي، من قبيل:

بماذا يتميز التواصل الأدبي عن التواصل الطبيعي؟

هل يمكن رد المعنى الأدبي إلى معنى يناظره في التواصل الطبيعي؟

ما نوع التلقي الذي يتوجه إليه كل منهما؟

---

(1) بيير شارتييه، مدخل إلى نظريات الرواية، ص: 11.

(2) لا ندّعي في هذا الكتاب أننا ننطلق من تصور نهائي لمفهوم الأدب؛ فهومفهوم لا ينضبط للقواعد، وما يمكن أن يكون أدبا في زمن ما، يمكن ألا يكون كذلك في زمن آخر، وما ليس أدبا عند جماعة ثقافية محددة، قد يتأدّب عند جماعة أخرى. (ينظر في هذا الصدد: تيري إيجلتون، نظرية الأدب، ترجمة: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1995، ص ص: 09-35). وعلى الرغم من هذا الالتباس الذي يعرفه المفهوم، فإننا اخترنا أن نربطه بالتخييل، والإيحاء، والإمتاع، والتغريب (...)، وغير ذلك من المقومات الممتدة من أرسطو إلى الشعريات المعاصرة، وذلك حتى نستطيع التقدّم فيما نحن فيه، وهومعالجة ظاهرة التأويل في خطاب إيحائي (غير مباشر)، يمتع ويفيد في وقت واحد، ونستطيع بعد ذلك تناول الرواية وهي واضحة الانتماء إلى هذا الخطاب العام الذي نعطيه صفة «الأدب»، ولا نقصرها عليه!

وكما هومعلوم، فإن نظريات كثيرة تصدت للتفاعل مع مثل هذه الأسئلة، منها النظرية البلاغية، والنظرية البنيوية، ونظرية التلقي (...)، وبغض النظر عن اختلاف إجاباتها الذي يجد تفسيره في تباين مرجعياتها وأهدافها، فإن ثمة بؤرة فكرية مشتركة بينها، تتمثل في القول إن مجالات التواصل الأدبي «**غير متميزة بطبيعتها المعرفية والإدراكية بقدر ما هي متميِّزة بطبيعة عاطفية وانفعالية وتأملية**»[1]، ومعنى ذلك أن الأدب لا يقدم لنا معرفة مرجعية، إنما يقدم لنا مادة فنية، وذلك وفق «معطيات نظام إخباري منسجم معها»[2]؛ أي وفق لغة مميزة منفصلة عن اللغة اليومية، وقادرة على عكس الطابع العاطفي والخيالي لمادتها، مع العلم أن اللغة هنا لا تنحصر ضمن ما هو «أسلوبي» فقط، بل تشمل كل ما يدخل ضمن أنظمة الأنواع الأدبية (التصوير - العواطف - الحبكة ...).

وحسب إدريس بلمليح، فإن السبب الذي يجعل لغة الأدب تنأى عن اللغة الطبيعية[3] المعنية أساسا بالتمثيل المباشر للواقع، يتمثل في أن الأدب لا يمثل الواقع، بقدر ما يؤوِّله[4]، ومعنى ذلك أن المؤلِّف «لا يُضمِّن رسالته أحداثا يومية ووقائع جزئية إلا بحسب النمذجة التي يقدِّمها على أساس أنها الصورة المتخيَّلة والمنظِّمة لكل ما يتصل بالعالم المرجعي»[5]. وفي هذا السياق، يقول جان ميشيل أدم، إن «كل تمثيل

---

(1) إدريس بلمليح، المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، جامعة محمد الخامس، ط1، 1995، ص: 441.

(2) نفسه، ص: 441.

(3) رفعا لأي التباس مُحتمل، فإن مصطلح «اللغة الطبيعية»، في هذا المقام، لا يقابل «اللغة الاصطناعية» كما قد نجد في بعض الكتابات، بل يُقابل اللغة الأدبية.

(4) إدريس بلمليح، المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب، ص: 441.

(5) نفسه.

[يقصد التمثيل الحكائي] هوضرب من التأويل»[1]؛ لأن المُضطلِع بالتمثيل، لا يهمه إن كان الحدث الذي يمثِّله مكتملا في الواقع أوغير مكتمل، بل يهمه أن يكون مكتملا في خطابه التمثيلي، ولذلك يتدخل (صاحبُ التمثيل الحكائي) لملء البياضات الممكنة في الحكاية من طريق التأويل.

نستطيع القول إن الأدب لا يصطنع نموذجا إخباريا إحاليا، لأن وظيفته لا تقتضي منه ذلك، بل يعمل على نمذجة موضوعه المؤوَّل ضمن بنية لغوية رمزية-إيحائية، تؤدي فيه وحداتُه الجزئية وظائفَ توحي بالصورة المتخيَّلة للعالم المرجعي، وفي هذا الصدد نشير إلى أهمية الأَصوات المفردة والأوزان والازدواجات الإيقاعية وغيرها من الوحدات في الإيحاء بالمعنى الأدبي، مع العلم أن هذه الوحدات (باستثناء التنغيم) قلّما تضطلع في التواصل الطبيعي بصناعة المعنى؛ حيث إن هذه المهمة تضطلع بها، في العادة، دلالات المفردات والتراكيب فقط؛ أي الكلمات (الدوال) في وضع الإفراد والتركيب.

وبناء على هذا، فإن أول علاقة للأدب بالتأويل، تأتينا من زاوية المؤلِّف؛ فهوكما يقول إدريس بلمليح، يؤوِّل الواقع ولا يمثله، أوكما يقول أرسطوفي كتاب الشعر، فإن الشاعر لا يقول ما هوكائن، بل ما هوممكن[2]؛ أي ما هومؤوَّل من طرفه من جهة الإمكان، وذلك من طريق الآلية الإبداعية الجوهرية في جميع الفنون، وهي

(1) جان ميشيل أدم، السرد، ترجمة: أحمد الودرني، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2015، ص: 23.

(2) يقول أرسطوفي هذا الصدد: «عمل الشاعر ليس رواية ما وقع بل ما يجوز وقوعه وما هوممكن على مقتضى الرُّجحان أوالضرورة [...] إن المؤرخ والشاعر [...] يختلفان بأن أحدهما يروي ما وقع على حين أن الآخر يروي ما يجوز وقوعه». في الشعر، ترجمة: شكري عياد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2012، ص: 64.

المحاكاة، التي قد تتخذ صورة قصة ذات حبكة كما هوالأمر في التراجيديا والسرد الدرامي عموما، أوصورة تخييلات تصويرية كما هوالشأن في الشعر العربي ذي الطبيعة الغنائية، كما قد تتخذ صورة مغايرة معروفة أوغير معروفة في أنواع أدبية أخرى؛ لأن آليات الإبداع غير مكتملة دائما، ولا يمكن الزعم بأننا استطعنا الإحاطة الكلية بها، لا سيما أن عبقرية الأدب تختلف من أمة إلى أخرى كما أشار إلى ذلك حازم القرطاجني[1].

وقد يجوز القول إن المؤلِّف هومؤوِّل من جهة علاقته التأملية بالواقع، وبذلك يتحول إلى متلق هوالآخر، لأنه يتلقى الواقع/الوجود ويؤوله بأدواته التخييلية وعواطفه ورؤيته المتفردة إلى العالم، فينتج نصا يخضع هوالآخر للتأويل، الأمر الذي يولِّد سيرورة تأويلية ممتدة، تبدأ منذ تلك اللحظة التي قرَّر فيها المؤلِّف فهم العالم بخلاف الفهم الشائع.

لكن تعيين صوت المؤلف في النص، دائما ما يكون مثار تساؤل وتشكيك، لأن بعض المؤلفين الواقعيين يصطنعون ذواتا لا تشبههم وهم يصوغون الخطاب الذي يتوجهون به إلى المتلقي، أويعمدون إلى إضمار خصائصهم الذاتية الحقيقية، لذلك

---

(1) الإحالة هنا إلى كلام حازم القرطاجني عن بلاغة أرسطو: «ولووجد هذا الحكيم أرسطوفي شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال، والاستدلالات واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظا ومعنى، وتبحّرهم في أصناف المعاني وحسن تصرفهم في وضعها ووضع الألفاظ بإزائها، وفي إحكام مبانيها واقتراناتها ولطف التفاتاتهم وتتميماتهم واستطراداتهم، وحسن مآخذهم ومنازعهم وتلاعبهم بالأقاويل المخيّلة كيف شاءوا، لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية». منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986، ص: 69.

يقترح بعض البلاغيين مصطلح «المؤلف الضمني»[1]، لتلافي مشكلة التعيين، ولكي يجوز لهم الحديث عن ذات واضحة تتواصل مع المتلقي، إلا أن هذا الاقتراح لا يفيدنا كثيرا في هذا المقام الذي نتحدث فيه عن اعتبار المؤلف ذاتا تأويلية؛ لأن «المؤلف الضمني» لا يشكل إلا عنصرا داخل النظام الأدبي الذي يؤوِّل الواقع.

وإذا كان المؤلِّف هوأول ذات مُدركة في دائرة العمل الأدبي، فإن ما يُلفت في عمله أول الأمر، ليس هوالموضوع المؤوَّل ذاته، إنما هوطريقة التأويل[2]؛ أي «الأدبية» بلغة البنيوية، ومعنى ذلك أن الأدب يرتِّب، حسب النموذج التواصلي الذي يقترحه رومان جاكبسون، وظائف اللغة ترتيبا مغايرا لترتيب التواصل اليومي، فيجعل الوظيفة الأدبية هي المتصدرة[3]، وأحيانا تزاحمها في الصدارة الوظيفة التعبيرية إذا كنا أمام نص ذي طبيعة رومانسية، أما الوظيفة المرجعية، فإنها تتوارى نهائيا حسب مقولة «الفن للفن»[4]، أوتوجد في ثنايا التخييل وأفانينه في التصور المؤمن بالتأويل الرابط بين الأدب والعالم.

---

(1) شاع مصطلح «المؤلف الضمني» عند واين بوث في كتابه (**The Rhetoric of Fiction**). ومن أجل مزيد من التوسع في دلالته في الدراسات الغربية، يُنظر: عادل المجداوي، **مفهوم الصورة السردية بين التذوق والتعليل**، نُشر ضمن كتاب: البلاغة الموسعة، محاورات مع مُنجز محمد مشبال البلاغي (تنسيق: مصطفى رجوان - سعيد العوادي - مصطفى الغرافي)، دار كنوز المعرفة، الأردن، ط1، 2023، ص ص: 349-352.

(2) نذكِّر بأننا نعني بالتأويل، في هذا المقام، فعلَ المؤلِّف؛ أي فعل إنتاج النص.

(3) رومان جاكبسون، **قضايا الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1988، ص: 31.

(4) يرى أصحاب هذه المقولة أن الفن لا يتغيا التواصل نهائيا. يقول عبد المنعم تليمة: «إن الشاعر لا يتغيا غرضا توصيليا [...] الشاعر لا يبدأ بموضوع أوفكرة أوغرض، [بل] يبدأ عملَه عندما يهيمن عليه الإيقاع المُوجَّه إلى التَّشكيل». **مداخل إلى علم الجمال الأدبي ومقدمة في نظرية الأدب**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2013، ص: 95.

ولعل الحجة التي يدعم بها التصور التأويلي دفاعه عن ضرورة تجاوز الوظيفة الأدبية إلى الوظيفة المرجعية، قد لخصها جون مولينوبقوله إن الأدباء يُعرفون، في المقام الأول، بتعلقهم بالموجودات قبل الشكل الأدبي[1]؛ فالأديب يُستبعد أن تحرِّكه رغبة فارغة المحتوى نحوإنتاج نص جميل فقط. ويمكن أن يكون قرب الأدب من الفلسفة[2]، عبر التاريخ، مسوغا آخر يثبت أن الأدب له سطح وعمق، أوفيه المتعة والفائدة، بلغة البلاغيين.

وقد كان أرسطوسبَّاقا إلى الإشارة إلى هذا التلازم بين الممتع والمفيد في «فن الشعر»، وذلك حين أشار إلى «الفكر»[3] بوصفه مقوما من مقومات التراجيديا، وإن كان لم يتوسع فيه كثيرا، ولم ينل عناية كبيرة من قِبل الباحثين في الشعرية الأرسطية بصفة عامة، لكن مستوى القراءة النقدية لنصوص التراجيديا، لم تتجاهل هذا المضمون الفكري المؤوَّل؛ فأغلب من قرأ هذه النصوص، يشير من قريب أوبعيد، إلى مقاصدها ورهاناتها وعمقها الفلسفي.

والواقع أن مسألة إمكان تأويل النصوص الأدبية من جهة الوقوف على وظيفتها المرجعية، لا تواجه أي مشكلة في الأدب القديم؛ ففي نظر كبيدي فارغا، يسيطر المقام التواصلي على الأدب القديم بشكل واضح[4]، لأنه موجَّه بإرادة التأثير في

(1) جون مولينو، الأنطولوجية الطبيعية والشعر، ترجمة: محمد حرصي، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، بني ملال-المغرب، ع11، 2017، ص: 57.

(2) يقول رنيه وليك وأوستين وارين: « يمكن تصور العلاقة بين الأدب والفكر بطرق جد متباينة، فكثيرا ما أُخذ الأدب على أنه شكل من الفلسفة، (أفكار) ملتفة في صورة». نظرية الأدب، ترجمة: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، 1992، ص: 153.

(3) أرسطو، في الشعر، ص: 106.

(4) كبيدي فارغا، المقام في الأجناس الخطابية والأجناس الأدبية، ترجمة: محمد العمري، منشور ضمن كتاب: نظرية الأدب في القرن العشرين، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء-المغرب، 1996، ص: 119.

القارئ معرفيا وأخلاقيا، أما في النصوص الأدبية الحديثة، وبخاصة تلك النصوص المشبعة بالفلسفات الوجودية والعدمية (...)، فإن المقام التواصلي يخفت فيها بشكل كبير، لذلك يصعب تأويل معانيها المرجعية، ويُكتفى بالتفاعل مع تخييلاتها من جهة كونها تخييلات تجسد بعض معاني الحياة الإشكالية، مثل العبث والقلق وضياع المعنى، وغير ذلك من المعاني ذات الطابع الفلسفي-التأملي، وبذلك تكون هذه النصوص قد أضافت حاجزا آخر تعزز به وقوف الأدبية سدا منيعا في وجه من يبحث عن المعنى المرجعي.

وإذا شئنا ترتيب خلاصة ما بشأن الفرق بين التأويل في الأدب الكلاسيكي ذي المقام التواصلي الواضح، والتأويل في الأدب الحديث، فإنه يجوز لنا القول إن المشترك بينهما هوالتوجه نحوبنية رمزية جمالية، ويفرق بينهما أن الأدب القديم لا يبتعد كثيرا عن المرجع في تخييلاته، أولا يؤسس هذه التخييلات على آليات غريبة عن المتلقي، وعن قضايا حياته الاجتماعية ومجاله الطبيعي، بينما يعمد الأدب الحديث إلى خلاف ذلك تماما، فيجنح إلى تغريب الدلالة والذهاب بها نحوالتجريد المعقد.

وطبعا فإن هذا التمييز بين الأدب الكلاسيكي والأدب الحديث ليس تمييزا دقيقا، لأنه لا يقوم على فصل زمني واضح؛ فنحن نستطيع إيجاد الطبيعة الكلاسيكية لبناء الدلالة حتى في نصوص حديثة، والعكس صحيح أيضا[1]، لذلك يكون القصد بالأدب الكلاسيكي تلك السمة التي تميل بالنص نحوعقد التواصل المحكوم بالسياق المرجعي مع المتلقي، ويكون القصد بالأدب الحديث (أوالحداثي)، تلك السمة التي تعقّد هذا التواصل، وتبتعد به عن السياق المرجعي، وتفتحه على تأويلات ممكنة كثيرة، وأحيانا غير متناهية.

---

(1) انظر: أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص: 95 وما بعدها.

والحق أن هذا الفصل بين النصوص الأدبية من حيث الطبيعة التأويلية، يقابله فصل مماثل في النظريات التأويلية، ففي نظر أمبرتوإيكو، خلّف لنا التاريخُ «تصورين مختلفين للتأويل. فتأويل نص ما، حسب التصور الأول، يعني الكشف عن الدلالة التي أرادها المؤلِّف، أوعلى الأقل الكشف عن طابعها الموضوعي، وهوما يعني إجلاء جوهرها المستقل عن فعل التأويل. أما التصور الثاني فيرى، على العكس من ذلك، أن النصوص تحتمل كل تأويل»[1].

ورغم أن التصور الثاني قد يؤوِّل حتى أكثر النصوص وضوحا، فإن مساحته المفضلة هي بدون شك مساحة القول المبني بوعي حداثي يؤمن بجدوى التغريب والإغراق في التجريد، والتصور الأول هوالآخر قد يمتد إلى النصوص (الحداثية)، لكنه لن يكون مُقنعا كثيرا في ما سيُفضي إليه من نتائج، لأن مثل هذه النصوص مؤسَّسة على التعدد والبعد عن الواقع الموضوعي، ولذلك فإن مساحته الأثيرة هي المساحة الكلاسيكية.

وفي التأويلين معا، نعتقد أنه يجب تمييز ما هوأدبي عما هوغير أدبي، لأن النصوص غير الأدبية، أوذات الصلة غير الواضحة بالأدب، يهمنا فيها أكثر أن نصل إلى ما تريد قوله، وباصطلاحات عبد القاهر الجرجاني، فإن النص غير الأدبي يكاد يستوي فيه «القول المفسَّر»[2] (النص الأصلي) بـ«القول المفسِّر» (النص المؤوِّل/ تأويل المتلقي)، لأن جماليته، إما تكون ضئيلة، وإما لا تستطيع لفت الانتباه إليها، لكن في النص الأدبي الأمر بخلاف ما ذكرنا تماما؛ فقد يوضِّح النص المفسِّر شيئا من دلالة

---

(1) أمبرتوإيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط2، 2004، ص: 117.

(2) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، مصر- دار المدني، جدة، 1992، ص: 445.

النص الأصلي، لكن دائما ما يظل التعلق بالجمالية عاملا مُسهما في نشوء اعتقاد بأن تأويلنا ليس إلا وجهة نظر «باردة»، أوفردية، لأن النص الأدبي اكتسب قيمته بكيف قال ما قال، وليس بما قال فقط، أوبكلمات أخرى، فإن النص الأدبي يشتغل على المرجع أوالموجود بنظام اللغة الرمزية[1]، حيث لا يعتمد طريقة تمثيلية مباشرة، بل طريقة تأويلية مخاتلة مهمة في حد ذاتها؛ لأن التأويل الرمزي للواقع يشكل دلالة مهمة هونفسه، وإلا من يستطيع منا الزعم بأن شعر هوميروس هووثيقة تاريخية محضة؟

وبناء على هذا، فإن الأدب لا يشتغل دائما بمنطق الانعكاس، أوبمنطق التمثيل الرمزي للمرجع؛ ففي بعض الأحيان تبني بعض النصوص الأدبية عالمها الإبداعي من خلال موقف «القلب»، فتعمل على إخفاء الواقع، أوتجاوزه، أوالتنصل منه.

ولتلافي مشكلة حصر الأدب في تأويلاته المرجعية الممكنة، يقترح تودوروف أن نؤوِّل الدلالات المكونة للعمل الفني وفق السنن الأدبي[2]؛ أي وفق فهم يقدِّر خصائص الأدب التواصلية، على غرار خاصيتي المبالغة والإدهاش؛ إذ لا يمكن النظر إلى مادة الأدب التخييلية من خلال معايير المنطق الطبيعي، ولا حتى من خلال معايير النظام الأخلاقي، وإلا تحولت نصوص الأدب إلى كذب مُدان منطقيا وأخلاقيا، الأمر الذي يعني سقوط «الميثاق التخييلي»[3] الذي يُعقد ضمنيا بين المؤلف والمتلقي لضمان تلقي النص من خلال خصوصيته التخييلية.

---

(1) يقول سعيد بنكراد في هذا المعنى إن «النص الأدبي، ككل الأنساق الفنية الأخرى، بل ككل الظواهر الإنسانية الدالة، نسق من طبيعة ثانية، ذلك أن الاستعمال الأدبي يحول اللسان إلى حامل لدلالات رمزية تدفعه إلى تجاوز بعده النفعي التعييني». السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، ط1، 2008، ص: 13.

(2) بنكراد ، السرد الروائي وتجربة المعنى، ص: 13.

(3) أمبرتوإيكو، تأملات في السرد الروائي، ص: 126.

ولعل أبرز مقولة تراثية عربية تعبر عن ضرورة النظر إلى الأدب (الشعر بصفة خاصة) انطلاقا من منطقه الخاص، هي مقولة الأصمعي « الشعر نكد بابه الشر، فإذا دخل في الخير ضعُف ولان»[1]؛ فما يرفض الأصمعي دخولَه إلى منطقة الشعر ليس هو«الخير» بمعناه المعروف، إنما كان يرفض إدخال «الجِد الصَّريح»؛ لأنه لا يرى أن أجواءه لها القدرة على صناعة عالم شعري ممتع، وباللغة النقدية المعاصرة، يمكننا القول، إن الأصمعي لم يكن يستحسن أن يدافع الشعر عن أطروحة ما، ويصر على ضرورة إبقائه في دائرة الهزل المسجورة بمعاني الإطراب والمتعة، لأن الكلام الشعري في تصوره، عليه أن يظل قريبا من ميولات النفس إلى ما يُبهج ويمتع ويطرب[2].

والجدير بالذكر هنا، أن الأصمعي تحدث عن الشعر وهويستحضر أنه ضرب خاص من القول، له مقوماته، وخصائصه، ومسلكه في بناء المعاني؛ ففي رأيه، لا يعد الحديث عن الخير طريقا من طرق الشعر، بل هوطريق آخر، يمكن قَبوله في نوع آخر من الكلام المفارق للشعر. ولازم هذا الرأي، أن الأصمعي يلمِّح إلى أن تقاليد الشعراء الجاهليين، أي ما يتعلق بوصف الخمرة والهجاء والتشبيب بالنساء وغير ذلك، ليست تقاليد إبداعية تاريخية، إنما هي تقاليد خاصة بالنوع الأدبي الشعري، ولذلك يُعد الرجوع إليها أمرا مؤكدا، تفرضه تقاليد الإنشاء الشعري المتلاحمة مع قيم أخلاقية محددة[3].

---

(1) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، ط 2006، ج1، ص: 296.

(2) انظر: حسن الطويل، مبادئ التلقي الشعري عند الأصمعي، مجلة البيان، الكويت، ع 613، 2021، ص: 49.

(3) نفسه، ص: 49.

وإزاء هذا الفهم، لا يمكن مطالبة الأدب بقول أشياء واقعية أوواضحة، لأن عالمه مختلف عن عالم الواقع، ودافع وجوده الأول هوخلق اللذة، «لذة الاستغراق في عالم الرواية، ولذة ملامسة لغة الشعر، ولذة رؤية الزمن يتقلص إلى لحظة خاطفة في الخيال»[1]، وغير ذلك من أصناف الالتذاذ القرائي التي ناقشها نقاد معاصرون كثر، أهمهم رولان بارت[2]، إلا أن ضرورة التواصل، تحتم، كما ذكرنا سابقا، الإقرار بإمكانية استشفاف معنى واقعي أوإنساني، يُضاف إلى سجل القارئ الفكري والعاطفي، لكن هذا المعنى لا بد أن يكون أدبيا في طبيعته؛ أي لابد أن يكون عميقا ومدهشا وحُرا وإنسانيا (...).

وفي هذا السياق، تنبه أمبرتوإيكو، وهويبحث عن وظائف الأدب، إلى وظيفة مميزة جدا، يمكنها أن تشكل جوهر هذه الوظائف، كما يمكنها أن تحسم النقاش حول إمكان قيام تأويلي وظيفي للأدب؛ ففي نظره تعلِّمُنا القراءة الأدبية احترام حرية التأويل[3]، وتضعنا أمام إبهام الحياة وغموض اللغة، من أجل خلق التحفُّز نحوتسجيل تفاعلات متعددة معه، تختلف باختلاف الأجيال والمدارك، وهذه الوظيفة لا تخفى قوتها الثقافية والإنسانية في مجتمع معاصر ينشد قيم الحرية والاختلاف وتقبل الآخر.

وفي المُجمل، فإن تأويل المعنى الأدبي يرتهن إلى رأيي فريقين، الأول يذهب به إلى مستوى تجريده من خاصية الأدبية، كما هوالحال مع المناهج النقدية الخارجية

---

(1) لحسن بوتكلاي، تدريس النص الأدبي من البنية إلى التفاعل، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء- المغرب، 2011، ص: 115.

(2) انظر في هذا الصدد: عمر أوكان، لذة النص أومغامرة الكتابة لدى بارت، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991.

(3) Voir: Umberto Eco, Sur quelques fonctions de la littérature, in Magazine littéraire, n 392, Novembre,2000, p: 58.

(المنهجين التاريخي والاجتماعي...) التي تحوِّل النص إلى مجرد قول فكري أواجتماعي أوسياسي صِيغ صياغة جمالية، وتفرض عليه وجهة نظر منهجية ضيقة في أغلب الأحيان. أما الفريق الثاني (النظريات التأويليات ونظرية التلقي ...)، فإنه يلح على تعددية المعنى الأدبي المؤوَّل، وعلى ارتهانه إلى جملة من الشروط القرائية الموزعة على النص ذاته من جهة، وعلى القارئ من جهة ثانية. وداخل هذا الفريق الثاني، هناك من يوازن بين إسهام النص والقارئ في إخراج المعنى المؤوَّل إلى الوجود (فولفغانغ إيزر)، وهناك من يمنح زمام الأمور كلها للقارئ (جاك دريدا) ، فيصير التأويل عملية حرة لا يقيدها ضابط. أما النظرية البلاغية فسيأتي في محور لاحق الحديث عن تصورها للتأويل الأدبي، وللتأويل الروائي بصفة خاصة.

2 - في تأويل الرواية

تعد مقولة «نوع الخطاب» إحدى أهم المقولات التي تستعين بها القراءة التأويلية من أجل تجنب التعميمات القرائية التي تُغفل أشياء مهمة، من قبيل نوع النص وطبيعته الجمالية؛ فنحن إذا ساوينا بين جميع الخطابات في تسجيل تأويلاتنا، سنكون قد أقصينا موجها بارزا تشكَّل من خلاله النص بدءا، ومن ثم نكون قد سقطنا في قراءة تأويلية غير رشيدة، أوغير معنية بالموجِّهات الضرورية للمادة التي نؤوِّلها.

وكما نفعِّل مقولة النوع في التمييز بين أنواع النصوص الكبرى، فإننا نفعل ذلك داخل النوع الواحد، من خلال التمييز بين المذاهب الأدبية والمنازع الإبداعية؛ فللنص الشعري المعاصر مثلا خصائص كثيرة تميزه عن الشعر القديم، في مستويات كثيرة، إيقاعية وبنائية وتصويرية، الأمر الذي ينعكس بشكل مباشر على تجربة المعنى التي لا تتشكل في انفصال عن وسائل التشكيل الأدبي النوعية.

وقد ذكر أرسطوفي هذا الباب أن نوع الخطاب[1]، يتحكم في كل المستويات البنائية الممكنة، في تحديد أنواع الأزمنة[2]، والأنواع الأسلوبية[3]، وفي كل ما يُبنى به الخطاب. وقد تلقف هذه الفكرة باحثون معاصرون عديدون وبنوا عليها مشاريع تخصصية، تنادي إلى ضرورة تأسيس بلاغات خاصة بالأنواع الأدبية، الأمر الذي أفضى إلى وجود بلاغة للشعر وأخرى للرواية وأخرى للمسرح (...).

انطلاقا من هذا الوعي، نرى في هذا المحور ضرورة الحديث عن الرواية بوصفها نوعا أدبيا قائم الذات، لكي يسهل علينا بعد ذلك الحديث عن القضايا المرتبطة بتأويلها، وبإمكانيات النظر إلى «ما تريد قوله» للمتلقي.

والحقيقة أن الرواية دائما ما كانت نوعا أدبيا مثيرا للجدل، فالباحثون لا يتفقون في تحديد تفسير يسوغ نشأتها، ولا عن خصائص ثابتة تشترك بين جميع نصوصها المفردة؛ لذلك بقي البحث في إشكالاتها التجنيسية مستمرا.

ولعل أول إشارة يمكن إثارتها في سياق البحث عن خصوصية الرواية، تتمثل في كونها نوعا سرديا، تعتمد، بصفة أساسية، التخييل السردي في بناء عالمها الإبداعي؛ فهي كتابة تشيد حكاية ما، وتقدمها في صورة سردية مناسبة لرؤيتها الإبداعية، ولذلك فإن السرد، أوبناء الحبكة، هوأساسها التخييلي الأول، وليس التصوير اللغوي.

---

(1) يتحدث أرسطوفيما نذكره هنا عن أنواع الخُطب (القضائية والاستشارية والقضائية)؛ أي أنه يتحدث عن مستويات نوعية في نوع خِطابي واحد هوالخُطبة.

(2) انظر: أرسطو، الخطابة، تحقيق وشرح: عبد الرحمان بدوي، دار الرشيد للنشر، العراق، 1980، ص: 37.

(3) نفسه، ص: 231 -232- 233- 234.

ومن الجيد أن نشير هنا، إلى أن ما يُعرف بالرواية الجديدة، يمكنها أن تتخلى بعض نصوصها عن الحدث والشخصية والحبكة، وتكتفي بخلق الاستيهامات النفسية، وإثارة صور التأمل الباطني[1]، وهذا ما قد يؤثر على نظرنا السردي إلى النوع الروائي بصفة عامة. وحتى لا ندخل في نقاشات قد لا يتسع لها هذا المقام، نكتفي بالقول إن الاتجاهات الجديدة في الرواية (لا سيما ما يُعرف بالسرد الغنائي) التي قد تذهب إلى أبعد الحدود في تكسير مقومات السرد، ونفي المعنى، لا نستهدفها بالدراسة في هذا الكتاب. لذلك يكون قصدنا بالرواية من الآن فصاعدا هي الرواية القائمة على توظيف السرد الحدثي.

وإذا كنا قد قلنا بأن السرد يتصدر قائمة الاهتمامات في الرواية، كما تثبت ذلك أكثر المقاربات المقترحة لقراءتها، فإن الأسلوب لا يُعد فيها عُنصرا لا يستحق الالتفات كما يرى بعض الباحثين[2]؛ فهوصحيح لا يحتل أهمية السرد، لكنه يساهم في بناء هذا السرد ومنحه التشكل المميّز، وذلك من خلال طائفة من السمات البلاغية المتناغمة مع سياقاتها النوعية والنصية والدلالية، وهذا ما يعني أن جزءًا من بلاغتها تنهض به خصوصية اللغة؛ فلغة الرواية لا تُطابق لغة السرد التاريخي، إنما هي لغة تصويرية بليغة، تحدث توازنا بين عرض الحدث والشخصية والزمان والمكان ووجهات النظر، وبين تخييل هذه المكونات وخلق الإحساس بها. وكما لا تطابق لغة الرواية لغة التاريخ، فإنها لا تُطابق لغة الشعر في بُعدها المنطلق وصورتها الحركية،

---

(1) انظر: شكري عزيز الماضي، **أنماط الرواية العربية الجديدة**، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 355، 2008، ص ص: 39- 40.

(2) انظر:

- حميد لحمداني، **أسلوبية الرواية- مدخل نظري**، منشورات دراسات سال، المغرب، 1989، ص: 77.
- محمد فكري الجزار، **البلاغة والسرد**، ص: 372.

رغم أن بعض المقاربات التقليدية لا ترى غضاضة في تطبيق مقولات البلاغة الشعرية في دراسة بلاغة اللغة الروائية[1].

ومن خلال ما عرضناه إلى حد الآن، نصل إلى أن الرواية نص يعتمد السرد أساسا لتخييله الإبداعي، لكنه يدعمه باللغة بوصفها كفاية إبداعية تشخِّص الحدث وما يرتبط به من مكونات حسب رؤية المبدع. لكننا مازلنا لم نغادر دائرة السرد العامة إلى حد اللحظة. فما هي الخصوصية الممكنة للرواية داخل دائرة السرد الإبداعي؟

من المعلوم أن البحث في الرواية لم يُفضِ إلى تعيين حدود نهائية لها، لأنها جنس غير مكتمل، لا يتوقف عن التجلي في أشكال جديدة، وفي صياغات غير متوقعة، وكأنه يشبه في ذلك الثقافة الأوربية التي أفرزته، والتي لا تتوقف، هي الأخرى، عن صياغة نموذجها غير المكتمل، بالانتقال من مرحلة إلى أخرى، ومن مقولة إلى أخرى، كما نجد ذلك في مجالات معرفية عديدة، الأمر الذي يعطينا انطباعا بأن الثابت في التفكير الأوربي الحديث هوضرورة وجود «النقد المضاد» أو «الفكر النقيض».

وقد يقال إن تعددية نماذج الرواية وصورها يرجع إلى تعقّد الحياة الاجتماعية الحديثة نفسها، باعتبار أن أغلب المنظرين للرواية، يرون أن ظهورها جاء لمسايرة تجدّد الحياة الأوربية الحديثة في نزوعها المادي الواقعي. فكما أن هذه الحياة الجديدة، لا تتوقف عن إظهار أزماتها ومشاكلها، فكذلك الرواية لا تتوقف عن تجديد خِطابها[2]. وقد سجل أحمد اليبوري ما يقترب من هذه الظاهرة بخصوص

---

(1) انظر على سبيل المثال كتاب إدريس الكريوي: **بلاغة السرد في الرواية العربية**، منشورات ضفاف، بيروت- دار الأمان، المغرب- الاختلاف، الجزائر، 2014.

(2) روجر آلان، **الرواية العربية-مقدمة تاريخية ونقدية**، ترجمة: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997، ص: 19.

ظهور الرواية العربية أيضا؛ فبالإضافة إلى عامل المثاقفة المساهم الأول في ظهورها، هناك عوامل أخرى عائدة إلى تحول الحياة الاجتماعية[1] في السياق العربي الحديث، وجنوحها نحو التجدد.

وإذا تأملنا كلام أهم من كتب عن نظرية الرواية ونشأتها، سنتمكن من تعيين بعض الحدود العامة لرؤية هذا النوع الأدبي وأسباب وجوده التاريخية والاجتماعية والفلسفية. وفي العوارض الموالية نقدِّم هذه الحدود باختصار نحاول ألا يكون مُخلا:

- يرى الفيلسوف الألماني هيغل أن ولادة الرواية ترتبط بتطور الوعي البشري نحو آفاق أرحب[2]، ونحو مزيد من الإحاطة بالظواهر المعني بفهمها؛ وبما «أن التاريخ ينتقل، على مراحل، من اللاوعي إلى الوعي، ومن الوعي إلى مزيد من الوعي، إلى أن يعي العقل ذاته؛ فإنه من العادي جدا أن تنتقل البشرية من الشعر إلى النثر. ومن الطبيعي جدا – وفق نظرية هيغل – أن يظهر الشعر قبل النثر؛ فهو أقل وعيا منه بما لا يقاس. النثر فكر مركز فيه من العمق ما ليس في الشعر»[3]. ومعلوم أن هيغل يقصد بالشعر الملحمة، أما النثر فيقصد به الرواية، وفي نظره فإن المسافة التي تفصل بينهما تاريخيا، هي مسافة الانتقال المعرفي والجمالي، من الأسطوري إلى الواقعي، ومن عالم الأشباح إلى عالم الإنسان.

---

(1) أحمد اليابوري، **في الرواية العربية التكون والاشتغال**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص ص: 19 – 22.

(2) جورج لوكاتش، **الرواية كملحمة بورجوازية**، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1979، ص ص: 29–30.

(3) حنا عبود، **من تاريخ الرواية**، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2002، ص: 08.

- أما جورج لوكاتش، فإنه ينظر إلى الرواية، انطلاقا من المنظور الماركسي، بوصفها ملحمة الطبقة البرجوازية[1]، تماما كما أن الملحمة القديمة هي نتاج طبقة النبلاء. وعن لحظة ميلادها فإنه يرجعها إلى زمن الثورة الصناعية، حيث أضحت هي التعبير الفني المناسب للطبقة الاجتماعية الجديدة[2]؛ إذ لم يعد ممكنا أن تجاري الملحمة سرعة حياة هذه الطبقة، ولا تعقيدها أيضا. وهناك أمر آخر، يشير إليه لوكاتش، وهوأن ميلاد الرواية ارتبط بتغير نمط «الرؤية إلى العالم»؛ فبعدما كان العالم القديم يتوسل بالتفسير الأسطوري لظواهر الحياة، أضحى عالم البرجوازية الجديد «أكثر عقلانية»؛ فهولم يعد ينتظر المعجزات، أويتوسل بها من أجل الفهم، إنما أصبح هومن يصنعها بالعمل[3].

- وبخصوص ميخائيل باختين، فإنه يقدم تصورا مختلفا عن المفكِّرين السابقين بشأن نشأة الرواية؛ فهويعتقد أن التفسير الذي يربط بين الرواية والملحمة تفسير باطل، بحجة الاختلاف الجوهري الموجود بين هذين النوعين الأدبين؛ فالملحمة نص ثابت لا يتطور، يتحكَّم فيه صوت أحادي، يقدم العالم من خلال وجهة نظره فقط، أما الرواية فهي نص متجدد ودائم التطور، ونظامه يقوم على تشخيص الرؤى والأصوات المتعددة[4]. وكما رفض باختين صلة الرواية بالملحمة، رفض ربطها بالطبقة البرجوازية، بحجة أن لغتها ليست هي لغة البرجوازية، بل هي لغة المهمشين والمنتمين إلى قاع المجتمع في بعده

(1) جورج لوكاتش، الرواية كملحمة بورجوازية، ص: 09.

(2) نفسه.

(3) الطيب بوعزة، ماهية الرواية، عالم الأدب للترجمة والنشر، بيروت، ط1، ص: 64.

(4) ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة السورية، 1988، ص: 156.

المتعدد (المتشرد واللص والمجنون...)[1]، الأمر الذي يعني أن الرواية هي فضاء لتشخيص التعددية الاجتماعية[2].

وبتأملنا لهذه التفسيرات المهمة لنشأة الرواية، يمكننا أن نلاحظ أنها لا تُلغي بعضها بعضا إلى حد كبير، إنما تقدم ملامح عامة -لا خصائص جوهرية[3]- عن الجنس الروائي، الأمر الذي يجعلنا نكوّن عنه صورة متماسكة الأجزاء، تستحضر كل ما من شأنه أن يكون مهما في بنيته المرنة -المتحولة، مثل «الحوارية والتعددية والسخرية والتوتر»[4]، والقدرة على النفاذ إلى عمق الحياة البشرية من زوايا إشكالية عديدة.

وما سنحاوله الآن، هو الإشارة إلى مستويات الدلالة التأويلية الممكنة في الرواية، انطلاقا من خصائصها المذكورة، ومن قدراتها التشكيلية أيضا. ولعله يحسن بنا أن نطرح هذا المسعى التحليلي في صورة إِشكالية واضحة، مُفادها: ماذا تستطيع الرواية قوله انطلاقا من قُدراتها الثقافية والتخييلية؟

تفاعلا مع هذه الإشكالية، نرى أن الرواية يمكن أن تصنع عوالم دلالية، تدفعنا إلى تأويلها من خلال المستويات التأويلية التالية:

- **التأويل النفسي**: لا يستطيع أحد قصر التناول النفسي -التخييلي للإنسان على الرواية فقط؛ فالشعر هوالآخر له هذه القدرة، وكذلك بقية الأجناس الأدبية

---

(1) الطيب بوعزة، ماهية الرواية: 73.

(2) ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص ص: 60-61.

(3) بحكم طبيعة الرواية الزئبقية، يرفض محمد برادة البحث عن خصائص «جوهرية» تميزها. يقول: «ليس من الدقة في شيء، أن نعرف الخطاب الروائي بصفات (جوهرية)». **الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعدِّدين.** مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع 4، 1992، ص: 18.

(4) أحمد اليبوري، **في الرواية العربية**، ص: 15.

الأخرى، غير أن الرواية تستمد قُدرات خاصة في الموضوع من بنيتها السردية الممتدة، واشتغالها التفصيلي الهادئ على بناء الشخصية، وسهرها على بناء خطاب تصويري منسجم مع طبيعة الفضاءات والشخصيات والنفوس (التعددية الحوارية)، وغير ذلك من الخصائص البنائية المساعدة على توفير معالجة نفسية مختلفة عن «اللمح» الذي نجده في الشعر، و«اللحظة الخاطفة» التي نجدها في القصة. إن المعالجة النفسية في الرواية، هي نوع من «التحليل» التخييلي الموسَّع والبطيء[1] لنفس الإنسان، وهذا ما يفسِّر لنا ما شاع بشأن إلهام الروائيين الروس الكبار لعلماء النفس، فهم لم يجدوا في أعمالهم خواطر نفسية أولمحات نفسية مفككة، بل وجدوا فيها فكرا مؤسسا بأناة وفهم عميقين.

- **تأويل التعقيد**: يرى ميلان كونديرا أن الرواية المُستشكِلة للعالم بصورة إبداعية جيدة، لا تقدِّم رؤيتها في ما تُعالجه من قضايا بطريقة مباشرة تقرِّبها إلى النَّفس الخَطابي، بل ليجب عليها ألا تقدِّم رؤيتها التقويمية أوالإصلاحية نهائيا، إنما عليها، فقط، أن تمارس «التعقيد» بصورة تفوق ما توجد عليها قضايا الإنسان والعالم من تعقيد واقعي، ذلك أن «روح الرواية هي روح التعقيد . كل رواية تقول للقارئ: إن الأشياء أكثر تعقيدا مما تظن. إنها الحقيقة الأبدية للرواية، لكنها لا تُسمِع نفسَها إلا بصعوبة في لغط الأجوبة البسيطة والسريعة التي تسبق السؤال وتستبعده»[2]. إن هذا الكلام يؤكد لنا أمرا لا مجال لتجاهله، وهوأن

---

(1) يقارن شكري عزيز الماضي بين حركة الرواية وحركة بعض الأنواع السردية الأخرى بقوله: «الأسطورة والخرافة والحكاية تتصف بسرعة حركتها أما الرواية فتميل نحوالإبطاء في صياغة هذه الحركة». أنماط الرواية العربية الجديدة، ص: 38.

(2) ميلان كونديرا، فن الرواية، ترجمة: بدر الدين عرودكي، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق ، ط1، 1999، ص: 25.

الرواية تحاول، ما وسعتها قدراتُها التخييلية، أن تبيِّن أن «التعقيد» هوالأصل، وأن التمثلات الجاهزة والسريعة بخصوص أشياء العالم وظواهره، لا تقدم إلا أجوبة «مريحة»، لكنها ليست «حقيقية».

- **تأويل العلائق**: بما أن سمة التعددية سمة ثابتة وجوهرية في الرواية، فإنها لابد أن تنعكس على مستوى «مَقولِها الضمني»، في شكل معالجات استشكالية للتعدد الذي يميز الوجود الإنساني في مستويات اجتماعية، وفكرية، ونفسية، وثقافية (...)؛ ذلك أن هذا التعدد لا يظهر في صورة تحصيل حاصل، أوفي صورة بسيطة لا تستدعي التأمل، إنما يظهر في صور حوارية معقدة، تجلي طبقيات متعددة، تجمع بينها علاقات متنوعة، قد تكون صراعا، أوتعاونا، أونكرانا، أوإقصاءً، أوإغراء، أوغير ذلك من أنواع العلائق التي تجمع الأفراد والمجتمعات في وجودهم المشروط بوجود الآخر المختلِف.

- **تأويل التحول**: بالنظر إلى نشوء الرواية في ثقافة واعية بتحولها، فإنها غالبا ما تراهن على استشكال التحول في مستويات مختلفة، حضاريا ولغويا واجتماعيا واقتصاديا وسياسيا ونفسيا، وتعمل على التدقيق في أسبابه وأبعاده وخفاياه. إن التحول في الرواية، يظل إشكالية بارزة، ترافق كل دلالة سردية ممكنة؛ لأن فكرة السرد، في الأساس، هي فكرة التحول. ولأن المجتمع الذي تمخضت عنه الرواية هومجتمع التحولات التاريخية الكبرى كما أومأنا سابقا، فإن الرواية تحاول، بقدر إمكاناتها التخييلية، أن تكون في مستوى هذه التحولات، على مستوى الفهم والإحساس العاطفي وطرح الأسئلة. وهنا نحب أن نشير إلى نمط روائي بارز في تجربة نجيب محفوظ الروائية، وهو«رواية الأجيال» الذي تمثله عدد كبير من رواياته (الحرافيش - أولاد حارتنا ...)، وفكرته تشتغل على التحول بمعناه الواسع الشامل

للفكر والمجتمع والجسد والمكان والزمان (...). ولعل المفهوم الأقرب إلى تأويل التحول في الرواية هومفهوم «السببية»، ذلك أن النص الروائي المشتغل على تجربة تحول ما، تقدِّم بالضرورة تأويلها السببي لما تعرضه من تحولات أوخروج عن المألوف الثابت.

- **تأويل الدعاية**: يمكن الحديث عن هذا النمط التأويلي في ما يُطلق عليه «رواية الأطروحة»؛ أي تلك الرواية التي تتخذ من بنائها السردي معبرا مباشرا نحوالترويج لإيديولوجيا ما[1]، على غرار ما نجده في الروايات الاستعمارية التي تروِّج لصورة سلبية عن المجتمعات التي تكون محط أطماع الدول الاستعمارية، لكي تسوغ فرض الوصاية عليها[2]. وبما أن الأدب يبتعد، كما رأينا في المحور الأول من هذا المدخل، عن التناول المباشر أوشبه المباشر لمواضيعه وغاياته، فإن هذا التأويل الدعائي في الرواية، غالبا ما يكون محل نقد وتشكيك في قدراته الجمالية. والحقيقة أن الدعاية يمكن أن تقلِّل من أهمية انتمائها إلى مجال التأويل؛ لأن نظامها التواصلي يقترب كثيرا من النَّفس

---

(1) يميِّز حميد لحمداني، استنادا إلى أفكار باختين وبْيير ماشيري (يُنظر كتابه: Pour une théorie de la Production littéraire)، بين مستويين للإيديولوجيا في الرواية، الأول هومستوى «الإيديولوجيا في الرواية»، أي الإيديولوجيا المعروضة في الرواية على سبيل تشخيص تعددية المجتمع الإيديولوجية، أما المستوى الثاني فهو«إيديولوجيا الرواية»، أي إيديولوجيا العمل الروائي ذاته، إما بوصفها مُعطى شبه مُباشر (الرواية المونولوجية)، وإما بوصفها تحصيلا تأويليا (الرواية الديالوجية). **النقد الروائي والإيديولوجيا- من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1990، ص ص: 25 -44.

(2) انظر على سبيل المثال: محمد أنقار، **بناء الصورة في الرواية الاستعمارية صورة المغرب في الرواية الإسبانية**، مكتبة الإدريسي للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 1994).

الخطابي، ويفتقر بوضوح إلى الطبقات الجمالية التي تميز التواصل الأدبي، وتعطيه مرونة في تعيين المعنى، كما تعطيه صورة سامية، تجعله يترفع عن الترويج للقضايا الضيقة والأحادية.

وقد يُلاحظ القارئ أن المستويات التأويلية المذكورة لم تنفصل إطلاقا عن خصوصية الرواية بوصفها نصا سرديا، بل ارتبطت بها على نحووثيق، لأنها تمثل القُدرة على توليد المعنى وصياغته وعقد الجسور بينه وبين القارئ؛ فمكونات الرواية التي عرضناها مقرونة بالرؤى الفلسفية التي أسندتها، هي التي تتيح لها القدرة على سلك السيرورات التأويلية المذكورة بالكفاية اللازمة. وهذا الاستنتاج يتيح لنا تكوين خلاصة مهمة في هذا الكتاب، وهي أن الرواية بوصفها نوعا أدبيا قائم الذات، يتيح لها إنتاج دلالات مخصوصة، لا نجدها بالضرورة في الأنواع الأدبية الأخرى، الأمر الذي يعني أن تأويلنا لها لا يجوز أن يغفل خصائصها النوعية، كما تفعل الكثير من الدراسات التي تجمعها في دائرة واسعة، تدل عليها عناوين عامة، مثل «بلاغة السرد»، و«تأويل السرد».

3 - في خصوصية التأويل البلاغي للرواية

حسب هنريش بليث، فإن البحث في التّأثير الذي تُحدِثه الخطابات في الجمهور هوالاختصاص الأصيل لعلم البلاغة (الريطوريقا)[1] الذي تتميز به عن بقية المقاربات المعنية بدراسة الخطاب. وفي نظر مارك بونوم، فإن اهتمام البلاغة اليونانية بسؤال التأثير، كان يوجِّهُه نزوع توجيهي[2]، يتمثل في إرشاد الخُطباء إلى

(1) هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، ص: 24.

(2) Marc bonhomme, «**De l'argumentativité des figures de rhétorique**». Argumentation et analyse du Discours [En ligne], 02/ 2009, mise en ligne le 01 avril 2009, Consulté le 02 janvier 2023. URL: http://aad.revues.org/495.

الطرق والأساليب التي يمكنها أن تساعدهم على التأثير في مُخاطبيهم، ولعل المصدر الأساس الذي رسَّخ هذا النزوع، هوكتاب «الخطابة» لأرسطو؛ فقد سيطرت عليه نزعة توجيهية واضحة، وبُنيت فصوله ومباحثه على سؤال جوهري، تقديره: كيف نقنع المستمعين بصورة ناجعة؟ وهوسؤال تعليمي-توجيهي كما تدل على ذلك صيغتُه.

وإلى جانب النزوع التوجيهي في الاهتمام بسؤال التَّأثير في متلقي الخطاب، هناك نزوع آخر حظي باهتمام واسع في الدراسات البلاغية الغربية المعاصرة، وهوالنزوع التحليلي الذي يسخِّر المعرفة البلاغية لاستكشاف الخطابات وتحليلها بمنهجية نسقية كاشفة لأسرارها التأثيرية، وهذا ما يعني أن مقولات البلاغة وخبرتها الطويلة بمختلف أنواع الخطابات، يمكن تحويلهما إلى إجراءات تحليلية تُخاطب الراغب في فهم الخِطاب، بعدما كانت الإجراءات التَّوجيهية تخاطِب الراغب في إنتاجه.

ويُلاحظ أن هذا الكلام الرامي إلى تعيين السؤال الذي تختص به البلاغة، يُعنى أساسا بالبلاغة في أصولها الأولى مع اليونان، وفي امتداداتها التحليلية الحديثة، أما في مرحلتها التي أضحت فيها نظرية (مختزلة) في الأسلوب، فإنها عُزلت عن الخطاب، واشتغلت بأسئلة تبويب الوجوه الأسلوبية وبحث قضاياها الجزئية، الأمر الذي رأى فيه الكثير من الباحثين خروجا عن وظيفة البلاغة الحقيقية.

ويبدوأن بلاغتنا العربية قد عرفت هي الأخرى هذا التقسيم الثنائي؛ ففي بدايتها الأولى كانت نظرية في الخطاب التأثيري، لكنها تحوَّلت منذ مرحلة السكاكي إلى نظرية في الأسلوب[1]، فابتعدت عن الخِطاب، إلا أن الفرق بينها وبين نظيرتها الغربية

(1) مع حفظ بعض الاستثناءات القليلة جدا، مثل كتاب «**منهاج البلغاء وسراج الأدباء**» لحازم القرطاجني.

يتمثل في أن بدايتها كانت تجمع بين توجيه صُناع الخِطاب[1]، وبين محاولة فهمه وتحليله[2] (فهم الإعجاز القرآني مثلا)، كما كانت تجمع بين البُعد الشعري، والبُعد الإقناعي[3]، أما البلاغة اليونانية فقد كانت تفصل، منهجيا ومعرفيا، بين الشعرية (كتاب فن الشعر)، والخطابية (كتاب الخطابة)[4].

غير أن هذا الفصل لم يكن قويا، ذلك أن باحثين كثيرين يقدمون حُججا على إمكان الوصل بينهما، أوعلى ضرورته بالأحرى. وفي هذا الصدد، يرى ميشيل مايير أن بعض النصوص الإقناعية (النصوص الاحتفالية بصفة خاصة) تكون شديدة القرب من الشعرية، لأنها تستمد قدرتها على التأثير في الجمهور من الأسلوب الجميل وليس من الحجج العقلية فقط، وهذا ما يجلي نزوعها الأدبي بوضوح، ويجعل تأثيرها مرهونا بالموافقة الأدبية للمتفرج أوالقارئ[5]، ويجعلنا نُقرُّ في المحصلة بأن «الحد الفاصل القائم بين البلاغة والشعرية سيتلاشى»[6].

---

(1) أحمد طه إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عن العرب- من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1937، ص: 10.

(2) انظر: محمد مشبال، مقولات بلاغية في تحليل الشعر، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط1، 1993، ص: 59. وانظر أيضا: هامشا وضعه محمد العمري في ترجمته كتاب «البلاغة والأسلوبية» لهنريش بليت، ص: 23

(3) محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء-بيروت، 2005، ص: 29.

(4) رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة: عمر أوكان، دار رؤية، مصر، ط1، 2011، ص ص: 31-32.

(5) ميشيل مايير، البلاغة، ترجمة: محمد أسيداه، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2021، ص: 113.

(6) نفسه، ص: 114.

وعلى سبيل دعم ما يقوله مايير، نذكر أن باتريك شارودويرى أن قسما كبيرا من الخطابات الإقناعية يستعمل عناصر الأدب (الأسلوب، استثارة العواطف ...) بصور متفاوتة، لأنه لا يهدف إلى بناء (الحقيقة)، بل يسعى إلى بناء (الصواب)، وبين المفهومين بون شاسع، فالأول يضع «الذات في موقف المطالَب بإنشاء حقيقة وتعضيدها بأقوى حجة ممكنة [الحجج المنطقية/ أوشبه المنطقية بالأساس][...][1]، أما مفهوم (الصواب) فإنه ينصب، من جهة، على المصداقية -إذن على حقيقة ذاتية- ومن جهة أخرى على التأثير، الذي تحاول الذات من خلاله تغيير رأي و/ أواعتقادات الآخر. من هنا يتبين أن الحجج التي يتم توظيفها لأجل إقناع الآخر تقوم على العقل تماما مثلما تقوم على العاطفة، وتُوازِن بين الإيتوس والباتوس من جهة، وبين اللوغوس من جهة أخرى، بل غالبا ما ترجح كفة الأول والثاني على الثالث، طالما أن الهدف من الخطاب أن نحمل الآخر على التصديق بشيء بالصورة التي يبدومعها في وضعية (المجبَر على التصديق)»[2].

ينطلق هذا الكلام من الفصل القائم بين البرهان بوصفه خطاب العقل الخالص، وبين الحِجاج بوصفه خطابا احتماليا تُرهن نجاعتُه إلى مصادر إقناعية ذاتية وعقلية معا، وقد أطلق شارودوإشارات تؤكد أن المصادر الذاتية (الإيتوس والباتوس)، لها صلة واضحة بخطاب الأدب المتصل بالتأثير العاطفي، غير أن هذا التأثير، وبخلاف وظيفته في نصوص الأدب الخالص، يؤدي وظيفة إقناعية.

---

(1) باتريك شارودو، عندما يكون الحجاج مجرد هدف إقناعي- نموذج الخطاب السياسي، ترجمة: عبد القادر ملوك، مجلة اللساني الصادرة عن كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، المجلد 1، العدد 3، صيف 2021، ص: 291.

(2) نفسه، ص: 291.

وإذا كان شارودو قد ربط البُعد الأدبي (التأثير - العواطف ...) بالخطابات الحِجاجية الساعية إلى بناء «الصواب»، فإن أوليفيي روبول يربطه بجميع النصوص الحِجاجية، كيفما كان نوعها، بحجة أنها تُخاطب مُخاطَبا مخصوصا يتبنَّى وجهة نظر نسبية ومحدودة وجزئية وملتبسة بالعواطف، لذلك ليس في وسعنا «أن نغيِّر وجهة النظر هذه بدون بلاغة [شعرية]، أي بدون اللجوء إلى الإثارة والتهييج بقدر لجوئنا إلى العقل»[1].

ولمَّا كانت هذه الحجج المقدَّمة قد بُنيت من زاوية البحث عن الأدب في الحِجاج، فإن الزاوية المقابلة تسعف هي الأخرى في القول بإمكان إقامة علم كلّي يُعنى بتحليل الخطابات بنوعيها الحجاجي والأدبي، وهي زاوية البحث عن الحِجاج في الأدب.

فعلى الرغم من كل ما يُقال عن انصراف النص الأدبي عن توصيل الأفكار، وعن خلق تأثير آخر غير التأثير الجمالي -العاطفي، فإننا لا نعدم الأبعاد الإقناعية في الرواية والشعر وغيرهما من الأنواع الأدبية، كما سبقت الإشارة إلى ذلك في المحور الأول من هذا الفصل (في تأويل الأدب).

وخلاصة الأمر، أن البلاغة، بجناحيها الأساسين، الحِجاج والتخييل[2]، تُعنى، في الثقافتين الغربية والعربية، بدراسة التأثير، على سبيل التوجه إلى تقوية مهارة إنتاج الخطابات المؤثرة، وهذه غاية لم تعد تشغل بال البلاغيين كثيرا في الوقت الراهن، أوعلى سبيل بناء مهارة تحليل الخطابات المؤثرة، وهي المهارة التي تعني الدرسَ البلاغي المعاصر. وفي المحصِّلة، فإن البلاغة تدرس كل ما هومؤثر في الخطاب،

---

(1) أوليفيي روبول: هل يُمكن أن يوجد حِجاج غير بلاغي؟ ترْجَمه محمد العمري، ونشره ضمن كتابه: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء-بيروت، 2005، ص: 220.

(2) انظر مبحثا بعنوان: «تقاطع التخييل والتداول». محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ص: 11 وما بعدها.

لا المعنى الغفل، ولا الصورة الجمالية المفصولة عن سياقها التواصلي، ولا العوامل الخارجية المسهمة في إنتاج الخطابات.[1]

فكيف يمكن للبلاغة، بالمعنى الذي قدمناها به، دراسة الرواية؟

حسب ما تقدم من كلام عن الأدب والرواية، لا يمكن عزل النص الروائي عن التواصل، لأنه لابد أنه يقول شيئا ما لمن يُخاطِبه. وهذه خلاصة مهمة تؤكد، بما لا يدع المجال للشك، قدرة البلاغة على دراسة الرواية. وبما أن البلاغة تهتم بالتواصل المؤثِّر، فإن اهتمامها سيتوجَّه نحوما هومؤثر في الرواية، سواء أكان هذا التأثير ذا خصوصية شبه إقناعية (المستويات التأويلية في الرواية)[2]، أم ذا طبيعة جمالية تهدف إلى الاستحواذ على المتلقي وإمتاعه.

وإذا تحدَّد موضوع اهتمام البلاغة بالنص الروائي في ما هومؤثر تواصليا وجماليا، فإننا نستطيع تمييزها عن بقية المقاربات الأخرى التي تنظر في الرواية إلى العناصر نفسها التي تنظر إليها البلاغة، إلا أن زوايا نظرها تختلف، فهي إما تنظر إلى مكونات العمل الروائي من زاوية الفهم الداخلي للبناء السردي (النظريات الشكلانية والبنيوية)، وإما من زاوية تولُّد المعنى السردي (السيميائيات)، وإما من زاوية مشاركة القارئ في إنتاج الدلالة السردية (نظريات القراءة).

ولعل جزءا من الدراسات السابقة المهتمة بالرواية بلاغيا، يتفق معنا في أن التأثير هوموضوع الدراسة البلاغية للرواية، لأنه يتوجه، إما إلى تتبع بنية الحجاج داخلها (التأثير الحجاجي)، وإما إلى التفسير الجمالي لعناصرها الأسلوبية (التأثير الجمالي).

---

(1) لمزيد من التفاصيل بشأن المقاربة البلاغية للخطاب، ينظر: حسن الطويل: **البلاغة وأسئلة الخطاب**. دائرة الثقافة بالشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2024.

(2) نشير هنا إلى المستويات التأويلية التي أشرنا إليها في المحور السابق (في تأويل الرواية).

نقول هذا الكلام، رغم أننا نختلف مع هذه الدراسات في التصور التحليلي، وبخاصة فيما له علاقة بالأفكار التي تصدر عنها الدراسة البلاغية للرواية، وفيما يرتبط بالمصطلح التحليلي بشكل خاص.

وعلى صلة بهذا الاختلاف مع الدراسات السابقة في الموضوع، يظهر مصطلح «التأويل». فلماذا التأويل البلاغي وليس التحليل البلاغي؟

عندما نمارس عملا بلاغيا بنية إعادة بناء الأدوات التي تشكَّلت من خلالها الخطابات، يمكن أن نقول إننا نمارس «التحليل»، أو «الحل»، لأن مهمتنا حينئذ تتمثل في تفكيك بنية الخطاب «عِلميا»، حتى نتيح للقارئ تعرُّف خصائصه عن قرب، ونوفِّر له فرصة تمثُّل أسراره في خلق التأثير. إن التحليل بهذا المعنى، يكون قريبا من «الموضوعية»؛ لأنه لا يفتح المجال لقول كلام آخر يُضاف إلى ما يقوله الخطاب المعني بالتحليل، إنما يجتهد فقط في شرح قُدراته القولية من خلال جهاز اصطلاحي مُقتبس من النظرية البلاغية.

نجد هذا النوع من التحليل في التطبيقات البلاغية التي تتناول الخطابات الإقناعية؛ فهي تسعى إلى تبصير القارئ بالحجج والاستراتيجيات الإقناعية التي اعتمدتها هذه الخطابات، مع اجتهادها في بيان ملابسات الموضوع، من قبيل حديثها عن السياق التواصلي للخطاب، وطبيعة المخاطَب، وما إلى ذلك من الضوابط التي يراعيها التحليل البلاغي-الحجاجي. لكن هذا الكلام، لا ينبغي أن يُفهم منه أن التحليل البلاغي يغلق الباب في وجه الإبداع والإضافة، فهوعلى عكس ذلك تماما، والدليل على ذلك هوسوء تلك المقاربات الحجاجية التقنية التي لا تتعدى إضافتُها تسمية الحجج النظرية في الخطابات، ونجاح مقاربات أخرى تجتهد في كشف حجاجية الخطابات بمنهجيات إبداعية قادرة على التقاط الأسرار الإقناعية الخفية. وبكلام مختصر، يمكن القول إن الاجتهاد الذي يتيحه التحليل البلاغي هواجتهاد علمي مطعَّم بقدرتنا على التذوق والإنصات والملاحظة الدقيقة.

وبدرجة أقل، نجد التحليل البلاغي، في المقاربات البلاغية الجمالية التي تحاول بناء الخطابات الأدبية أسلوبيا، باستنادها إلى ما توفره البلاغة من اصطلاحات وتقنيات مساعدة على تمثل جمالية الأدب؛ فعلى سبيل المثال، تعمل الدراسات البلاغية الكلاسيكية في هذا الباب، على تحليل التشبيهات والاستعارات والكنايات (...)، بلغة معروفة، تتناول أنواع الصور وعناصرها ووظائفها. غير أن الأمر لا يسير في هذا الاتجاه دائما؛ إذ هناك دراسات أخرى رفضت الاعتراف بأمرين اثنين:

- **الأول**: رفضت الإقرار بأن صور البلاغة محددة ونهائية، وقالت بأن الخطابات الجمالية، سواء تعلق الأمر بالشعر أم بالسرد، دائما ما تكشف عن إمكانات إبداعية جديدة على المحلل التقاطها، وبيان جماليتها في السياق الذي وُظِّفت فيه[1]. وقد نشط هذا البحث البلاغي في الدراسات الروائية على وجه الخصوص، مُنطلقا في ذلك من الرفض المذكور، ومن حجة مقنعة إلى حد بعيد، وهي أن صور البلاغة المعروفة بُنيت بالتفاعل مع الشعر، ولذلك لا يستقيم النظر من خلالها إلى الرواية والنصوص السردية بصفة عامة؛ فما يجعل الرواية بليغة ليس استعمالها بالضرورة للتشبيه والاستعارة والمجاز بالصور المعروفة التي يحضر بها في الشعر.

- **الثاني**: رفضت ممارسة التحليل البلاغي للصور بالطريقة المعهودة التي تركز على فحص الصور بأدوات ومنهجيات مشروحة في كُتب البلاغة، ونادت إلى تجديد التحليل، وتجاوز مساحته الجزئية الضيقة المحصورة في الجملة، عبر فتحه على نوع الخطاب الذي تُدرس فيها صور البلاغة، بحجة أن الصور تتأثر بسياقها النوعي، وتستمد طاقته من إمكاناته وخصائصه، وعلى قضايا جديدة

---

(1) انظر: محمد مشبال، بلاغة النادرة، دار جسور للطباعة والنشر والتوزيع، طنجة، 2001، ص: 65.

مثل قدرة الصورة على الامتداد النصي، وعلى اكتساب أبعاد رمزية عميقة تتطلب التأويل[1].

وقد نتج عن هذا الخروج عن التحليل البلاغي التقليدي لجماليات الخطابات، نقل المقاربة البلاغية من وضع «التحليل» إلى وضع «التأويل»، وإن بصورة جزئية؛ فأن يبحث الدارس في الخطاب عن صور جمالية غير معهودة في الخطاطات النظرية البلاغية-النقدية، وأن يقرأ هذه الصور وغيرها بطريقة إبداعية تتجاوز منهجية القراءة التقليدية، معناه امتلاك فرصة بناء معنى الخطاب بطريقة جديدة، تتجاوز التفسير، وتقرير المعاني الظاهرة، إلى توليد معان جديدة، تتوسل بموجِّهات من داخل الخطاب، لكنها تميل أكثر إلى تغليب ذات الدارس وخبرته وذوقه وتكوينه الثقافي. وقد نتج عن هذا التوجُّه في دراسة جماليات الخطاب، ذهاب بعض الباحثين إلى انتقاد مثل هذه المقاربات ذات الطبيعة التأويلية، بحجة أنها مقاربات ذاتية[2]، لا تتقيد بموجهات علمية صارمة تضمن لها الموضوعية.

إن التأويل حسب هذا المعنى، يتجاوز عملية التفسير المعنية، بصفة أساسية، بالبحث عن قواعد ومقولات مقرَّرة سلفا في التفكير البلاغي النظري، ويمنح لنفسه حق

---

(1) من أهم مبادئ التجديد الذي استندت إليه البلاغة في سعيها إلى أن تكون نظرية في تحليل الخطاب، مبدأ النظر إلى الخطاب بوصفه كُلا متكاملا، لا أجزاء متفرقة. وقد قامت دعوة أمين الخولي التجديدية على هذا المبدأ، وإن كان قد دعا إلى الاهتمام بالخطاب الأدبي (شعرا ونثرا) فقط. يقول: «[علينا أن] نمدَّ البحثَ بعد الجملة إلى الفقرة الأدبية، ثم إلى القطعة الكاملة من الشعر أوالنثر ننظر إليها نظرتنا إلى كل متماسك وهيكل متواصل الأجزاء نقدر تناسقه وجمال أجزائه وحسن ائتلافه». فن القول، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1992، ص: 239-240.

(2) انظر نقد محمد مشبال لتوجه محمد أنقار في قراءة الخطاب السردي: البلاغة والأدب، ص ص: 133-144.

بناء معنى الخطاب انطلاقا من قواعد مرنة، أومن موجِّهات قرائية عامة تظهر في شكل تنويرات غير صارمة، تفيد الدارس خلال تفاعله مع الخطاب، لكنها لا تلزمه بتفاصيل تقنية مقيَّدة لحركته، وهذا النهج ينتج عنه بناء معان غير متوقعة، أوخفية، أومتوارية، يرجع فضل اكتشافها إلى قدرة البلاغي/ المؤوِّل على الإنصات إلى الخطابات وتذوقها وتمثل عمقها الفلسفي، وليس إلى قدرته على تطبيق القواعد البلاغية.

وإذا اتضح الفرق بين التحليل البلاغي والتأويل البلاغي على النحو الذي نتصوره، فإن تفضيلنا للثاني على الأول، يعود إلى أن الرواية لا تعيِّن معناها بشكل واضح كما تفعل الخطابة على سبيل المثال، بل تضعنا أمام بنية جمالية مركبة، صِيغت في الأصل من مُنطلق إيحائي، لا تصريحي، وفي بنيتها فراغات تنتظر، كما تقول أدبيات نظرية التلقي، من القارئ-المؤوِّل أن يملأها. لكن الفرق في التأويل البلاغي، أن المؤوِّل لا يملأ الفراغات من أجل إنتاج الدلالة فقط، إنما يفعل ذلك من أجل بناء الدلالة المؤثِّرة. إن كلمة «التأثير» هي سر البلاغة الذي يعطيها خصوصية واضحة لمقاربتها. وكما رأينا سابقا فإن الرواية لها قدرة على قول أشياء كثيرة على سبيل الإيحاء، والمطلوب من البلاغة هوبناء/ تأويل ما هومؤثِّر في هذا المَقول الضمني، لكن دون أن تعصف بالجمالي في هذا النوع الأدبي، ذلك أن مقول الرواية، والأدب عموما، هومقول جمالي كما رأينا في محور سابق.

وفي تقديمنا هذه التوضيحات بشأن مقاربتنا المقترحة لدراسة الرواية بلاغيا، نكون قد عبَّرنا عن اختلافنا مع مجموعة من المقاربات البلاغية، منها:

- **المقاربة الحِجاجية**[1]: نختلف معها لأنها لا تفصل على مستوى الممارسة

---

(1) تمثلها كتابات عربية معاصرة عديدة، منها مثلا: أميمة صبحي خليل علاء الدين، **حجاجية الحوار في رواية (الكرنك) لنجيب محفوظ**، مجلة اللساني الصادرة عن كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، جامعة محمد الخامس، المجلد 1، العدد 3، صيف 2021.

التحليلية بين ما هوإقناعي وما هوأدبي، وتبحث عن الحجج في نوع أدبي لا يُحاجج، بل يؤثر إيحائيا وجماليا. ورغم تطرق بعض الدراسات الممثِّلة لهذه المقاربة إلى الفصل المعروف الذي اقترحته روث أموسي بين الغرض الحِجاجي والبعد الحِجاجي[1]، فإن مشكلة العصف بخصوصية الرواية النوعية تظل قائمة؛ والسؤال المطروح إزاء ما تقدمه هذه المقاربة بناء على هذا الفصل، هو: ما الإضافة التي يمكن أن يقدِّمها تحليل يبصِّر بالحجج المستعملة في الرواية بين الشخصيات وأصوات الرواية، وذلك دون أن يربط تحليله الحِجاجي بجمالية الرواية ومقولها التأثيري-الضمني؟

- **المقاربة المعرفية**[2]: تتوجه الدراسات المنتمية إلى هذه المقاربة إلى تحليل الصور البلاغية، الاستعارية خصوصا، من وجهة نظر معرفية؛ فتبحث في مجالها الأصل، ومجالها الهدف، وتجتهد في بيان الآليات التي تنبثق عنها، وتعطيها صورتها الذهنية. وفي واقع الأمر، فإن هذا التوجه الدراسي مهم جدا، لكن في حقول معرفية تثير إشكالية بناء المعرفة ذهنيا، مثل المجال الاجتماعي والمجال العلمي، أما في الرواية فإننا أمام مجال جمالي-حيوي، لا يطرح في صميم ممارسته الوظيفية، أسئلة الذهن والتفكير المنطقي. ثم إننا لا يمكن أن نختزل جماليات الصور الروائية في قوالب ذهنية جاهزة تُستعمل في جميع الحقول المعرفية.

---

(1) Voir: Ruth Amossy: **L'argumentation dans le discours**. Nathan,Paris, 2000. p p: 25-26.

(2) انظر، على سبيل المثال، دراسة عبد الرحيم وهابي: **الاستعارة في الرواية- مقاربة في الأنساق والوظائف**، دار كتارا للنشر والتوزيع، قطر، ط1، 2019.

- **المقاربة الأسلوبية التقليدية**[1]: هناك دراسات أغفلت المكون الأسلوبي نهائيا من اعتنائها بالرواية كما أشرنا سابقا، بدليل أن السرد الروائي يؤسس عالمه بالسرد، أما اللغة فما هي إلا مكون ثانوي داخله. وإلى جانب هذا التوجه، هناك مقاربات تلفت النظر إلى جمالية الأسلوب الروائي، لكن من وجهة نظر بلاغية-تقليدية، تنحصر مهمتها في بيان ما في الرواية من صور بلاغية ذات مرجعية شعرية. وحسب حميد لحمداني (ونحن نشاطره في الرأي)، فقد آلت هذه المقاربات إلى الفشل، لأن الرواية خيبت آمال أصحابها المعقودة «على هذا الفن الجديد الذي كان قد أخذ في اكتساب إعجاب كثير من المثقفين بين الفئات الاجتماعية المتوسطة. وكان السبب الأساسي في خيبة أمل هؤلاء النقاد هوأنهم لم يجدوا في لغة الرواية نفس إشراقة العبارة وتألقها المعهودين في الكتابة الشعرية»[2].

وبالعودة إلى ما ذكرناه آنفا عن مقاربتنا المقترحة، نشير إلى أننا أن نقسّم ما يمكن تأويله في الرواية، بناء على معيار التأثير البلاغي، إلى مستويين اثنين، أومأنا إليهما سابقا، لكننا سنتوسع فيهما الآن أكثر، حتى يتضح النهج الذي سنسلكه في مقاربتنا.

- **تأثير الاستحواذ:**

يري واين بوث أننا يمكن أن نتلمّس نوعا من البلاغة في المسافة التواصلية الجامعة بين المؤلف والقارئ داخل العمل السردي، ذلك أن المؤلف دائما ما يعمل،

---

(1) بشأن خصائص هذه المقاربة، انظر: أحمد إبراهيم الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، دار المعارف، مصر، ط1، 1978. (نبّهنا إلى هذا المرجع المهم كتابُ حميد لحمداني «أسلوبية الرواية»).

(2) حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص: 05.

بوعي أوبغير وعي، على فرض عالمه الخيالي على القارئ[1]؛ أي يعمل على التأثير فيه فنيا من أجل الاستحواذ على عواطفه وذوقه واستعداده القرائي. وعلى صلة بهذه الفكرة، يورد بوث أن هنري جيمس قد قال إن القارئ هوالذي يحتاج إلى صديق، وليس البطل[2]، نظرا لما يتطلبه واجب الرابطة التي تجمعه بالمؤلف من مساعدات تعينه على الانخراط الإيجابي في العمل الروائي.

وقد سبق لمحمد أنقار أن وضَّح اجتهاد واين بوث في هذا الصدد بقوله إنه يهتم «برصد طبيعة العلاقة القائمة بين الكاتب القصصي وقارئه. ففي هذا المجال الذي يلتقي فيه الطرفان (الكاتب-القارئ) يتركز بصورة أساسية الاجتهاد البلاغي لهذا الناقد. بيد أن واين بوث لا يود أن يمضي بهذا الاجتهاد نحووجهة نظريات التلقي والقراءة، وإنما تراه يتحصن في تلك الجهة السردية التي يحتفي من خلالها بتقنيات الكتابة الروائية وجماليتها وغيرها من المظاهر التي من شأنها أن تكشف بأمثلة جزئية ملموسة حضور القارئ في مخيلة الروائي»[3]؛ أي إن القارئ في هذا المشروع لا يُستهدف بوصفه شريكا يضطلع ببناء النص وملء فراغاته كما يذهب إلى ذلك نقاد نظريات التلقي، إنما يُستهدف بوصفه شريكا مُنفعلا، أومتأثرا، يُراد منا أن نجعله، حسب عبارة جيمس فيلان، أمام سرد بلاغي[4].

(1) Wayne C. Booth, **The Rhetoric of Fiction**, p: xiii.

(2) Ibidem.

(3) محمد أنقار، **بلاغة الرواية- واين بوث نموذجا**، منشور في الرابط الإلكتروني التالي: https://www.aljabriabed.net/n41_09ankar.htm (آخر زيارة: 10-13- 2023).

(4) James Phelan, **Narrative as Rhetoric** , p: 08.

فماذا يمكن أن يتناوله الباحث عندما يريد مقاربة هذا النوع من التأثير في الرواية؟ وما هي المصادر النظرية التي يمكن أن تفيده؟

يوضح عبد الله إبراهيم أن «العناية الكلية بأوجه الخطاب السردي، أفضت إلى بروز تيارين رئيسين في السردية، أولهما السردية الدلالية التي تعنى بمضمون الأفعال السردية دونما اهتمام بالسرد الذي يكوّنها، إنما بالمنطق الذي يحكم تعاقب تلك الأفعال، ويمثل هذا التيار: بروب وبريمون وغريماس. وثانيهما: السردية اللسانية التي تعنى بالمظاهر اللغوية للخطاب، وما ينطوي عليه من رواة، وأساليب سرد ورؤى، وعلاقات تربط الراوي بالمروي. ويمثل هذا التيار، عدد من الباحثين من بينهم: بارت وتودوروف وجنيت»[1]. ويمكن أن نضيف تيارا ثالثا، اعتنى بالتصوير اللغوي في السرد، انطلاقا من أسئلة جديدة، تبحث عن آفاق حديثة للتحليل اللغوي في السرد، غير تلك الآفاق التي رسخها الشعر.

إن هذه التيارات، لا شك أنها قدَّمت معرفة هائلة بمنطق الخطاب السردي، لكن اشتغالها كان يحكمه ضابط ثابت يتمثل في النظر إلى العمل السردي بوصفه إنتاجا مستقلا، يتطلب منا أن نفهمه داخليا. وفي مقاربتنا البلاغية المقترحة، يمكن الاستفادة من هذه المعرفة، لكن من زاوية التأثير؛ فإذا كنا سندرس سمات الشخصيات وزوايا النظر والوصف والحوار والبناء الأسلوبي، فإننا لن ندرسها في ذاتها، وإنما في علاقتها بالاستحواذ التواصلي. ولهذا فإن التناول البلاغي للرواية، لن يظل حبيس مقولات البلاغة التقليدية في الحجاج والأسلوب، بل سينفتح على حقل السرديات بما يخدم صدوره عن قراءة الرواية تواصليا.

---

(1) عبد الله إبراهيم، السردية العربية - بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط1، 1996، ص: 10.

- التأثير العملي:

إلى جانب تأثير الاستحواذ، تمارس الرواية تأثيرا آخر له طبيعة عملية تشبه طبيعة تأثير الخطاب الإقناعي، لكنها تختلف عنها بكون مصدرها ليس كلاما مُباشرا، اُستُقبِل على أساس أنه كلام مُقنع، بل اُستقبِل على أساس أنه كلام جميل فقط! من هنا يكتسب تأثير الرواية العملي خصوصيته وخطورته في وقت واحد؛ فهوتأثير خفي، يعمل بشكل مستتر، وبمنهجية تفاعلية، تستدعي تأويل القراء المنتزع من عواطفهم وذكائهم وقيمهم، وما إلى ذلك من عناصر الفهم والتأويل المهمة.

يقدم فانسون جوف بعض الأمثلة للتأثير العملي الذي تمارسه السرود بقوله: «لقد لعبت رواية العم توم على إلغاء أكثر من العديد من الخطب الحجاجية، وحالت جيرمينال لمدة طويلة دون أن يمسّ لعمال فرنسا جانب في فرنسا»[1]. إن الحجاج السردي هنا تفوق حتى على الحِجاج الخَطابي، لكن قد يُعترض على هذا الكلام بالقول إن ما تولّده الرواية من مشاعر ليس حِجاجا بالمعنى الدقيق، بل هوالقدرة على النفاذ السلس إلى عواطف القراء وتصوراتهم، ولذلك سيذكرنا فانسوف جوف بأن الحكاية ليست ملزمة بأن تغير معتقدات القارئ، بل «يكفي أن ترفع من كونه التصوري»[2] بواسطة التخييل، الأمر الذي سيدفعه، بدون شك، إلى تنسيب تصوراته وطرح أسئلة جديدة على نفسه بخصوص عُقد الذات والعالم.

إن عمل القارئ المكمِّل (التأويل)، هوالأساس الذي يقوم عليه تأثير الرواية العملي. والباحث المتصدي لمقاربة مثل هذا التأثير الإشكالي، سينطلق من خطاب

(1) فانسون جوف، **قوى التخييل - لماذا نحب القصص**، ترجمة: شكير نصر الدين، دار دال للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2021، ص: 127.

(2) نفسه، ص: 150.

الرواية بمعناها الواسع (تحبيك الحدث - سمات الشخصيات - تأثيث الفضاء - أسلبة الحوار ...)، لمحاولة استنتاج التأثير الذي تسعى إلى توليده في القراء، استنادا إلى رؤيته الخاصة، وإلى رؤى القراء الممكنة؛ ففي النهاية سيكون الباحث في موقع المؤوِّل، لكن هذا الأمر لا يُنسينا بأن بعض الأعمال السردية (كتلك التي استشهد بها جوف مثلا)، قد تكتسب بعض القوة التنظيمية الداخلية التي توجِّه القراءة إلى الذهاب في اتجاه تأويلي واحد، لكن ذلك لا يحصل في معزل عن السياقات التاريخية والسياسية والاجتماعية التي تُعاصرها.

وكما ذكرنا سابقا، فإن رواية الأطروحة قد تؤدي مثل هذا التأثير بوضوح، لكن دائما ما يظل السؤال الجمالي يُلاحقها؛ فهل هذا التأثير الذي حقّقته حصل بطريقة توجيهية، أم هوحاصل خصائصها الجمالية؟ غير أن الرواية الحوارية التي تشخِّص أصوات العالم وتعدديته بطرقها الخاصة، لا يَطال الشك أن ما تحقِّقه من تأثير هوحصيلة تأثير الجمالي؛ أي هوحصيلة الاستحواذ الجمالي الذي تحدثنا عنه قبل قليل.

وهذا الأمر يحيلنا إلى معطى مهم في سياق المقاربة التي نقترحها، وهوأن التأويل التأثيري لن يفصل بين ما هو(استحواذي) وما هو(عملي)، كما نفعل هنا لأسباب منهجية توضيحية، إنما سيتناولهما في وقت واحد، ويحاول الوصل بينهما بلغة بلاغية مقنعة.

الفصل الثاني

في تأويل المحكي الشّعبي الخارق

(رواية «عائشة القِدّيسة» لمصطفى لغتيري)

نشرتُ مؤخرا دراسةً حول رواية «الأطلسي التائه» للروائي المغربي مصطفى لغتيري[1]، انطلقتُ فيها من مبادئ تحليلية بلاغية قريبة، نسبيا، مما تبنَّيته في هذا الكتاب من أطر نظرية، وكانت خلاصة ما انتهيت إليه أن لغتيري قد سعى، في هذا العمل الروائي، إلى بناء سيرة المتصوف «أبي يعزى يلنور»، بما يسمح بالبحث في أصول تكوينها، وبما يجوِّزُ له القول إن الظاهرة الصوفية (ما يرتبط بالكرامات على وجه الخصوص) لا تخرج عن حدود العقل، وأن المرء يمكن أن يُخضعها لتحليل عقلي منفصل عن عوالم العجب والغرابة[2].

وعندما هممت بقراءة روايته الحاضرة «عائشة القديسة»، افترضتُ أن تكون منخرطة في المشروع التأويلي نفسه -رغم أنها قد نُشرت قبل «الأطلسي التائه»- لأن عنوانها يشير إلى شخصية، ليست محسوبة على التصوُّف، بالمعنى البحت لمفهوم التصوف، لكنها قريبه منه، وملتبسة به في التداول الصوفي الشعبي على الأقل. ومع التقدم في القراءة، تبيَّن لي أن هذه الرواية اختارت مسلكا آخر في معالجة ظاهرة «عائشة القديسة» بما يناسب خصوصيتها المختلفة تماما عن «أبي يعزى يلنور» المتصوف الحقيقي (الواقعي) الذي نجد له ذكرا واسعا في كُتب المناقب الصوفية[3].

إن «عائشة القديسة»، أو«عيشة قنديشة»[4] كما تُعرف في المحكيات الشعبية المغربية، ليست شخصية صوفية واقعية، إنما هي شخصية مُتخيَّلة، تضاربت بشأنها

---

(1) حسن الطويل، بلاغة السيرة الصوفية في رواية «الأطلسي التائه» لمصطفى لغتيري، مجلة سرديات، جائزة كتارا الدولية للرواية، قطر، العدد الثالث، شتنبر 2021.

(2) نفسه، ص ص: 123-126.

(3) انظر على سبيل المثال: أحمد التادلي الصومعي، **المُعزى في مناقب أبي يعزى**، تحقيق: علي الجاوي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بأكادير، جامعة ابن زهر، 1996.

(4) تُلفظ في بعض المناطق المغربية بهذا اللفظ، وفي مناطق أخرى تُلفظ «عايشة قنديشة»، وهواختيار الروائي مصطفى لغتيري.

الأقوال التي تفسِّر صلتها بالواقع، لكنها اتفقت، مع الفريق الذي يؤمن بوجودها، بمنحها بعض الخصائص الثابتة، وهي أنها قرينة البحر، وأن أفعالها أقوى مما يمكن أن يفعله البشر العاديون (الخوارق)، وأنها يُحتمل أن تكون من الجن، كما يُحتمل أن تكون من الإنس الخارق.

انطلاقا من هذه الخصائص، يمكن عزل هذه الشخصية الغريبة عن عالم التصوف المعروف بمنتسبيه الواقعيين، لكن يمكن أن نُلحقها به إذا أخذنا في الحسبان قيام حكايات شعبية عنها مشابهة للحكايات الشعبية المتداولة عن أقطاب التصوف أصحاب الخوارق. فالمختلف بينهما هوالقرب من الواقع (المتصوفة) والبعد عنه (عائشة القديسة)، والمتَّفق بينهما هواختراق المحكي الشعبي العجائبي.

وقد كان لغتيري واعيا تماما بهذا الفرق، لذلك حصر رهانه التأثيري في «الأطلسي التائه» في عقلنة العجب المنطلق من الواقع، باعتبار أن المنطق معني بما هوواقعي، واختار في «عائشة القديسة» أن يرتاد مناطق أخرى من الوجود الإنساني؛ حيث قرَّر أن يُخيل المحكي الشعبي الخارق المرتبط بهذه الشخصية الأسطورية، بصورة تفتحنا على عالم الإنسان الباطني الغامض والمدهش.

ولعل أهم إجراء بلاغي يمكن أن يلفت قارئ هذه الرواية، هوإجراء المراوحة بين خطابين، خطاب الواقع، وخطاب الخوارق؛ ففي بعض الفصول نتابع حوار شخصيات الرواية المركزية، وكلهم أصحاب مستوى تعليمي مقبول (أصحاب وظائف مختلفة في القرية التي تدور فيها أحداث الرواية)، وهم يتحدثون عن «عائشة القديسة» حديثا يقع بين الثقافة واستهلاك المحكي الشعبي، وفي فصول أخرى ينقلنا السارد إلى عالم الخوارق الذي ترويه لنا شخصية المُعلِّم (وهوأحد الشخصيات المتحاورة المذكورة)، وهويوجد في حالة إغماء كلي بعد وقوعه على دراجته النارية وهوذاهب ليلا إلى البحر من أجل الصيد.

والحقيقة أن هذا الإجراء، ليس مجرد تصرف بلاغي يرتب إيقاع الخطاب السردي، ويوجِّهه في خَطَّين متوازيين، إنما هووعي بلاغي كُلي، ينسحب على مستويات الرواية كُلِّها؛ فهويسم الحدث والشخصية والزمان والمكان واللغة، وغير ذلك من المكونات السردية، الأمر الذي يفيد أنه إجراء من المستوى العميق، قامت الرواية على أساسه، وحاولت أن تظهر في صورة جمالية منسجمة معه.

ومن أجل بيان القصد بالمراوحة أكثر، نوضح أن أساسه المفهومي يقوم على الدمج بين ما هومتعدد في إطار تناوبي (خطابات - صيغ - لغات - ضمائر - أزمنة ...)، استجابة لضرورة ملحة، يقتضيها عالم الإنسان غير الأحادي أولا، كما يقتضيها الخطاب الجمالي القائم على الافتنان ثانيا. وهنا يمكن أن نمثل بما في تراثنا العربي من تأكيد مطرد بشأن ضرورة المراوحة في الخطاب بين الهزل والجد (الجاحظ[1])، وبين المعاني الشعرية والخطابية (القرطاجني[2])، وبين سائر ما يكوِّن الخطاب الإنساني، سواء أكان ذا طبيعة حِجاجية، أم جمالية؛ لأن غير المتعدد، وغير المراوح، لا يمكن أن يكون إلا رتيبا، بعيدا عن أهواء النفس.

وما دامت المراوحة تشتغل في إطار خِطابي موسَّع لا يلتزم بحدود الجُملة، فإنها ستتخذ في البلاغة صورة «فوق-أسلوبية»؛ إذ يمكن أن تستوعبها صور بلاغية عديدة،

---

(1) يقول الجاحظ: «ومن كان صاحب علم ممرنا موقحا، إلف تفكير وتنقيب ودراسة [...] لم يضرّه النظر في كل فن من الجد والهزل؛ ليخرج بذلك من شكل إلى شكل. فإن الأسماع قد تملّ الأصوات الـمُطربة، والأوتار الفصيحة، والأغاني الحسنة، إذا طال ذلك عليها». رسالة مفاخرة الجواري والغلمان، نُشرت ضمن رسائل الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1979، ج2، ص: 91.

(2) يقول حازم القرطاجني: «الشعر المراوح في معانيه أفضل من الذي لا مراوحة فيه، والخطبة التي وقعت المراوحة بين معانيها أفضل من التي لا مراوحة فيه». منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 361.

مثل الالتفات (من ضمير إلى آخر - من صيغة إلى أخرى ...)، والمقابلة، والتقسيم، وما إلى ذلك من الصور التي تملك القدرة على خلق التناوب بين مكونات الخِطاب ومضامينه.

وإذا كنا قد أشرنا إلى أن البُعد التأثيري-الجمالي يسوغ توظيف المراوحة في الخطابات، فإننا في الرواية نحتاج إلى ذكر مبدإ آخر يستدعي توظيفها، وهومبدأ «التنوع الكلامي»[1]؛ فالرواية، حسب باختين، لا بد أن تؤسِّس لديمقراطية داخلية، تمكِّن بها أنواع الأصوات (الصوت الاجتماعي والإيديولوجي والمعرفي ...) المعنية بمعالجة موضوع ما من طرح وجهة نظرها بخصوصه، دون أي محاولة من المؤلف لتغليب صوت على آخر. وما يجعل مفهوم المراوحة يكتسب دلالة مخصوصة، تتضمن مفهوم التعدُّد الباختيني، وتضيف إليه شيئا آخر، هواشتغاله في إطار التناوب المكرَّر، وهذا ما سيتضح تطبيقيا في الفقرات القادمة.

وتبعا لمبادئنا في التأويل البلاغي للرواية، فإن معالجة المراوحة في رواية «عائشة القديسة» لا بد أن تمس جانبين متداخلين، الجانب الجمالي التواصلي، والجانب التأثيري المرتبط بما تبنيه الرواية من إشارات تأويلية، تساعدها على بناء وجهة نظرها بخصوص ملابسات الحكي الشعبي في الوجود الإنساني المتسع لما هونفسي واجتماعي وفكري وحضاري. وقد اخترنا أن نقدِّم هذا التفسير المزدوج بطريقة ضمنية، تكشف عنه التطبيقات أدناه.

(1) ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص: 17.

I - المراوحة بين اليقظة والغياب

تتحدث الرواية عن جماعة من الموظفين (ممرض - موظف في البلدية - معلم)، يعملون في قرية ساحلية نائية موجودة في نقطة محددة من الطريق الرابط بين الدار البيضاء وأزمور، ومن أجل مقاومة واقع السكون والملل، يجتمعون في المقهى كل مساء، رفقة موظف جمركي لجأ إلى السكن في القرية هربا من غلاء الكراء في المدينة التي يعمل بها (الدار البيضاء).

لقد كان اجتماع هؤلاء الأصدقاء ذا دافع عاطفي-اضطراري، فقد «وجد كل منهم نفسه يرتمي في أحضان الآخرين، كنوع من رد الفعل على غربتهم بهذه القرية النائية، غريزة الاحتماء جعلتهم يرتبطون فيما بينهم بشكل حميمي [...] يجلسون كل مساء في البهوالخارجي للمقهى، يلوكون كلمات لا يملون من ترديدها، كل منهم يحرص على أن ينقل للآخرين ما استجد في عمله، ينغمسون في أحاديث لا تنتهي، الحرص على الحفاظ على توازن ما، كان يحبِّب إليهم ممارستهم هذه». (ص: 09).

وقد كانت نقطة التحول السردي في الرواية متعلقة بشخصية المعلِّم الذي كان يهوى الصيد ليلا؛ ففي إحدى جلسات الأصدقاء الاعتيادية جرى الحديث عن الصيد بالليل، فقال الجمركي للمعلِّم «ألا تخاف أن تطلع لك ليلة ما (عايشة قانديشة)؟» (ص: 19). لقد كان هذا السؤال هومفتاح الرواية نحونقلنا من اليقظة إلى الغيب (أوالغياب) بمختلف تجلياته التي سنأتي عليها.

انطلاقا من هذا السؤال البلاغي الذي ابتغى من خلاله الجمركي تحذير المعلم، سيتولد نقاش شبه ثقافي بين الموظفين بخصوص «عيشة قنديشة»، وخلاصتُه أن هناك من يؤمن بوجودها انطلاقا من حجج محددة، وهناك من ينكر وجودها استنادا إلى حجج «عقلانية». وهنا سنعرض الموقفين بشكل ملخص:

- **موقف الموظفين** (باستثناء المعلم): يستند في إثبات وجودها إلى سلطة المحكي الشعبي بخصوصها، وإلى ما يتداوله الناس عنها من مواقف تؤكد أن أشخاصا كثيرين قد رأوها أوخالطوها بشكل من الأشكال. إن حجة هذا الموقف إذن؛ هي حجة المحكي الذي يستمد قوته من قوة الجماعة التي تصوغ الحكايات وتعطيها شرعية التداول.

- **موقف المعلِّم**: يستند في إنكار وجودها المتداول (الوجود المحكي) إلى العقل والثقافة؛ فأصل هذه الشخصية الغريبة، حسب الخطاب الثقافي السائد، أن البرتغاليين حين كانوا «يستعمرون مدينة الجديدة، وكان جنودهم يعيثون في الأرض فسادا، ظهرت امرأة تسمى عائشة، فاتنة الجمال.. أغوت البرتغاليين بقدِّها المياس وعينيها الفاتنتين .. كانت تلتحف على عادة ذلك الزمان رداء أبيض، لا يظهر منها إلا جزء من وجهها وخاصة عيناها.. وكلما تحرش بها جندي استجابت له بغنج وتدلل، يتبعها الجندي، تختلي به، وحين يهم بأن يقضي منها وطره، كانت تستل خنجرا تغرسه بين ضلوعه [...]» (ص: 22). ولما كانت هذه المرأة ذات قدر عال من الجمال، أطلق عليها البرتغاليون «عائشة الكُنتيسة»، أي «عائشة الأميرة»، لكن اسمها ظل دائما مرادفا للخوف والموت، وعقب رحيل البرتغاليين عن الجديدة، توارث عنهم السكان المحليون هذا الاسم الذي تحول إلى «عيشة قنديشة»، وتحول معه مدلوله البشري الطبيعي إلى مدلول امرأة خارقة، «تظهر على ضفاف البحر ليلا، متلحفة بالبياض، تغوي الرجال فتسلبهم عقولهم، فيهيمون وراءها، وتصيبهم بالأذى». (ص: 23). وكما هوواضح فإن حجج هذا الموقف تستند، في المقام الأول، على موضع مشترك مخالف لحجج الموقف الآخر، وهوموضع «المعقول المادي»، أوبعبارة عنوان هذا المحور، فإن حجج الموقف الثاني هي حجج «اليقظة»، وحجج الموقف الأول هي حجج ثقافة متسامحة مع قبول الخوارق.

بعد هذا النقاش المتناقض بخصوص «عيشة قنديشة»، ستنقلنا الرواية، عبر حدث بارز، إلى عالم الغيب لنتعرف على هذه الشخصية من خلال وعي قريب من الحُلم؛ فقد ركب المعلم، على عادته، دراجته النارية ليلا وخرج إلى الصيد، بعدما رفض توسلات زوجته «عائشة» بأن يمتنع عن الذهاب، بحجة أنها مريضة وتحتاج إلى من يعتني بها، وبحجة أن الاستمرار في الخروج إلى البحر ليلا، قد يسبب له أذى ما. تقول: «الصيد.. الصيد.. لن ترتاح منه حتى تصاب بمكروه.. الصيد في الليل مخيف، ألا يكفيك النهار .. إن كنت لا تخاف على نفسك، خف، على الأقل، من أجل ابنك.. أم أنك لا تفكر إلا في نفسك». (ص: 36).

وبينما كان يسير بدراجته النارية اتجاه البحر، ملأت رأسه هواجس كثيرة، امتزج فيها تأنيب الضمير بالخوف والقلق من أمر ما مجهول. وقد قطع هذا السيل من الهواجس السلبية، انبثاق مجموعة من الكلاب من وسط نباتات الذرة.. «نباحها متواصل وشرس.. كاد أحدها أن يعضه في قدمه [...] ضاعف من سرعة الدراجة.. اصطدمت العجلة بكتلة من الأحجار.. توقف ذهنه عن التفكير ..كل شيء مرَّ بسرعة فائقة.. ارتجت الدراجة.. فقد توازنه، تهاوى على الأرض بكل كيانه [...]» (ص: 42)، ثم دخل في غيبوبة طويلة.

غير أن هذه الغيبوبة لم تكن مرادفة للعدم بالنسبة إلى القارئ، بل كانت نافذة له نحوعالم المعلِّم الباطني؛ فمباشرة بعد حصول الحادث، نلتقي في أكثر المساحات المتبقية من فصول الرواية بمشاهداته في الغياب، وبهذا نكون، قد انتقلنا قرائيا، من اليقظة إلى الغياب، ومن الواقعي إلى ما يشبه الحلم.

وبمعنى آخر، فإن الرواية ستنقلنا من الحديث شبه الثقافي عن «عيشة قنديشة» إلى الحديث الباطني عنها، لأن أغلب مشاهدات المعلِّم كانت متعلقة بها؛ فقد رأى أن هذه المرأة تطارده في أوضاع غريبة، ورفقة شخصيات متحولة الهوية والصفات، وتطالب منه أن يتزوجها قسرا، وإلا ألحقت به الأذى، وأخذت منه ابنه!

لكن هذا الانتقال إلى طور الغياب لم يكن نهائيا؛ فقد كان المعلم يصحو من غيبوبته بين الفينة والأخرى، الأمر الذي يمكّننا من العودة إلى ما يجري في واقع اليقظة، وبخاصة ما يتعلق بتعرف كيفية نجدته بعد سقوطه في مكان مهجور، وما له صلة بمعاناة التطبيب، وبمعاناة زوجته عائشة مع أطوار تنقل زوجها إلى المستشفى وخروجه منه. وفي المجمل، فإن الرواية، بعد حادثة المعلم، اختارت أن تراوح بين نقل مشاهد الغياب واليقظة معا، مع ميلها إلى تغليب مشاهد العالم الأول. فلماذا هذا الإجراء السردي -البلاغي؟ وما تأويلاته الممكنة؟

هناك تأويلان يفرضان نفسيهما بقوة، الأول أن الرواية تحاول، بأدواتها التخييلية المتاحة، أن تقول إن ظاهرة «عيشة قنديشة»، لا يكفي أن نناقشها ثقافيا، من خلال البحث في أصولها، وملابسات نشأتها، لأنها لم تعد مجرد حقيقة واقعية تعكس وقائع تاريخية محددة، بل أصبحت دالا مهما، يحيل على مساحة نفسية مهمة داخل الإنسان، وهي مساحة الوساوس والمخاوف والأوهام والقلق الذي يُلازم الناس بدرجات متفاوتة؛ فنحن عندما نقرأ مشاهدات المعلم، لا نقرأ إلا قلقه النفسي المستمد من الواقع في بعض الأحيان (تأنيب الضمير بخصوص تركه زوجته مريضة والذهاب إلى الصيد - الخوف على الابن ...)، ومن إخفاقات وأحزان، أكثرها قديم وغامض. وقد كانت «عيشة قنديشة» بتصدرها واقع مشاهدات المعلم في عالم الغياب، هي الخيط الناظم لهذا القلق النفسي؛ الأمر الذي يعني أن حقيقتها هي حقيقة عقلية باطنية واعية[1]، كانت الحاجة ماسة إلى وجودها في حيز التداول،

---

(1) يقول الباحث سمير سرحان إن «نشاط العقل الباطن، سواء في الحلم أوالأسطورة، ليس مجرد مظهر من مظاهر الاضطراب النفسي، وإنما هو-أحيانا على الأقل - دلالة على تنظيم إرادي وذكي». التفسير الأسطوري في النقد الأدبي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد3، 1981، ص: 99

من أجل تغطية الفراغ اللغوي الذي نستشعره عندما نريد وصف الغامض والمقلق والمدهش (...).

أما التأويل الثاني، فله علاقة بتطابق اسم زوجة المعلم «عائشة» مع «عيشة قنديشة»[1]، وبالتباسهما في المشاهدات، ذلك أن المعلم كان يقول، في مناسبات كثيرة، (هل أنت زوجتي عائشة؟)، ولم يكن يتلقى دائما الإجابة المنتظرة، وهذا ما يعني أن هذا الالتباس له ما يسوغه؛ فكأن مخاوف المعلم التي اعترته بعد مغادرته زوجته وهي مريضة، هي نفسها المخاوف التي نظمتها «عيشة قنديشة» في عالم المشاهدات.

أضف إلى هذا أن الرواية كانت تنقلنا من صورتين للمعاناة:

- **معاناة الغياب**: تتمثل في تعقب «عيشة قنديشة» للمعلم ومحاولتها إذايته بطرق مخيفة. وفي هذا المعنى تحضر ملفوظات وصفية عجائبية كثيرة، منها مثلا: « علامات الغضب اقتحمت، من جديد، ملامحها .. زمجرت بصوت مخيف وفجأة، اندمجت مع المرأة التي ترافقها .. أضحت المرأتان امرأة واحدة .. اتقدت شعلة الغضب في عينيها .. ظهر في رأسها قرنان .. برزت أنيابها التي استطالت بشكل مفاجئ». (ص: 5).

- **معاناة اليقظة**: تعقب، في إطار المراوحة، المعاناة السابقة، وهي متمثلة أساسا في معاناة الزوجة عائشة مع نقل زوجها إلى المستشفى؛ فقد نقلت إلينا الرواية مشاهد واقعية تلخص معاناة الأفراد مع التطبيب، من ذلك مثلا أن الدركيين الذي جاؤوا لمعاينة الحادثة غلبوا هاجس التحقيق الأمني على واجب تقديم المساعدة لشخص موجود في حالة خطر (ص: 71-72)، وأن الأشخاص

---

(1) يشير ديفيد لودج إلى أن الأسماء في الرواية لا تكون بلا دلالة، «فهي دائما تعني شيئا ما». الفن الروائي، ص: 45.

الذين أقلوا المعلم في سيارة الإسعاف، ضغطوا على زوجته من أجل دفع «واجب سيارة الإسعاف» خارج إطار القانون (ص: 78).

وهذه المراوحة بين الواقعي والمتوهَّم في سرد محكي المعاناة، يمثل نوعا من التضفير الممكن بين القلق النفسي ومحن الواقع الاجتماعي الرديء.

من خلال ما تقدم إذن، يبدوأن المراوحة التي تحدثنا عنها، ليست آلية لتوليد الدلالة فقط، إنما هي آلية تأويلية بين يدي النص والقارئ معا، تتيح بناء الفهم الممكن لكثير من ظواهر الحياة وتعقيداتها، ولا سيما ما يرتبط منها بالجوانب النفسية.

2 - مكونات السرد وبلاغة المراوحة

بعدما وضَّحنا رؤيتنا التأويلية التي نصدر عنها في تخييل الرواية للمحكي الشعبي المرتبط بشخصية «عيشة قنديشة»، نمر الآن إلى تفصيل هذه الرؤية، في مستويات المكونات السردية، ومعنى هذا أننا سنبيِّن كيف تحقَّقت بلاغة المراوحة في مستوياتها الجزئية التفصيلية.

ولأن غرضنا ليس الاستقصاء، فإننا سنتناول ثلاثة مكونات فقط، هي الحدث والشخصية والضمير، على أن نتناول بعض المكونات الأخرى القريبة من اللغة، مثل الوصف والحوار، في محور مستقل، نفرده لبحث إشكالية اللغة في رواية «عائشة القديسة».

أ- الحدث:

بما أن رواية لغتيري قد راوحت بين اليقظة والغياب كما أسلفنا، فإن الحدث سيكون أول مكون يتطبع بصورتها البلاغية الكلية، ويحاول السير في اتجاهين، الأول واقعي، أوطبيعي، يشتق مادته من الممكن في مثل الوضعية التي تعالجها

الرواية (موظفون يجتمعون في مقهى قرية كل مساء)، أما الثاني فإنه اتجاه عجائبي خارق، يصور عالما تتقاطع فيه حقول عديدة، مثل الكوابيس والأحلام والمشاهدات والوساوس والأوهام. ورغم انفصال اتجاهي الحدثين في الطبيعة، فإنهما يتقاطعان في الغاية، فكلاهما يحاول معالجة المحكي الشعبي المرتبط بشخصية «عيشة قنديشة» كما أسلفنا، غير أن الاتجاه الأول ينظر إليه بوصفه حقيقة، والثاني يعامله بوصفه مجازا من طبيعة مركَّبة.

وفي مستوى تحبيك الأحداث، نقف عند هذه المراوحة بين الحقيقة والمجاز بشكل واضح، خاصة أن انطلاقة الرواية تمثلت في بحثها سؤالا إشكاليا (ما حقيقة عيشة قنديشة؟)، قدمت بخصوصه إجابتين، الأولى حقيقية، والثانية مجازية، لكن ما إن نصل إلى خاتمة الرواية حتى يعود السؤال ليتشكَّل من جديد، ويرفض أي إجابة مطلقة عنه؛ فبعدما غادر المعلم المستشفى وجلس مع أصدقائه في المقهى، رأى امرأة تلتحف البياض تنزل من إحدى الحافلات، لكن أصدقاءه لم يروها، وهذه الواقعة وجه من وجوه السؤال الإشكالي الأول: هل «عيشة قنديشة» موجودة؟ هل هذه المرأة التي تلتحف البياض كانت في المكان فعلا؟ (...).

أضف إلى هذه الواقعة، ما دار بين الأصدقاء بعد خروج المعلم من المستشفى؛ فقد تساءلوا فيما بينهم، وهم يتباحثون ما جرى لصديقهم في الحادثة، عن مسبِّب ارتطام عجلة الدراجة النارية بكومة الحجر (الكلاب). وعلى سبيل التمثيل لهذا البحث، نذكر قول الممرِّض للمعلم:

«ألم تذكر تحذيري لك .. ألم أقل لك إن الأمر فيه كثير من المخاطرة .. وشخصيا لا أظن تلك الكلاب التي فاجأتك إلا (عايشة قنديشة) وأبناءها .. أزعجتهم بدراجتك النارية فهاجموك». (ص: 102).

إن عودة الرواية في نهايتها إلى نقطة السؤال، ينسجم مع ما قلناه بشأن مراوحتها بين الواقعي والعجائبي في معالجتها المحكي الشعبي الخارق الذي ترى فيه صورة اللاوعي العصي عن الضبط، وعن المقاربة الأحادية الضيقة.

ب- الشخصية:

تراوح الرواية بين توظيف الشخصية بوصفها ذاتا واقعية، وبوصفها ذاتا مجازية، وهذا الأمر نلمسه في مستوى تعديد الشخصيات وتنويعها، كأن نجد في الرواية شخصية «عائشة» الواقعية، وشخصية «عيشة قنديشة» المجازية.

وحتى في مستوى صياغة الشخصية الواحدة نجد هذه المراوحة بين الواقعي والعجائبي؛ ذلك أن «عائشة» كثيرا ما التبست، في تقدير المعلم والقارئ معا، وحصل ارتباك في تعرُّفها، وهذا الأمر يصدق على شخصية الابن كذلك؛ فقد حمله أبوه بين يديه، وفجأة مُسخ خلقا آخر، والأمر نفسه وقع مع شخصية الجدة، التي ظنها المعلم أنها جدته، فإذا هي شخصية أخرى.

إن تقنية المسخ في صياغة الشخصية حاضرة بقوة لافتة، لأنها تراوح بين نظرتين في فهم الذات وإدراكها، وهوالأمر الذي تحاول الرواية ترسيخه في مسعاها البلاغي-التأثيري الضمني؛ فهي تدفع في الاتجاه الذي ينبه إلى وجود كينونات متقاطعة داخل الذات الواحدة، وذلك ما يسوِّغ ما جاء في خاتمة أحداث الرواية بخصوص رؤية المعلم لامرأة ملتحفة تنزل من الحافلة وتلج المقهى، لكن أصدقاءه الموظفين لم يروها (ص: 106)؛ فهذه الشخصية مرئية وغير مرئية، موجودة وغير موجودة، يختلف وجودها باختلاف وعي من يدركها وتجربته وأوهامه.

وعلى سبيل تعقيد طرح الرواية، سيخلق مصطفى لغتيري تناقضات في الشخصية الواحدة، لكي يبيِّن أن الذات الواحدة تحمل وعيا مضطربا، أوانفصاميا؛ فلوأخذنا

شخصية الممرض مثلا، سنجد أنه رفض أن يكتب تميمة لامرأة أمية استنجدت به لكي يساعدها على الولادة، بحجة أن ذلك أمر خرافي لا يقبله العِلم، لكنه في الوقت نفسه يؤمن بوجود «عيشة قنديشة»، وبصحة ما يُنسب إليها من خوارق.

وقد كانت شخصية المعلم هي الاستثناء الذي لم يستجب لرؤية الرواية في بداية الأحداث، لأنه رفض وجود «عيشة قنديشة»، لكن الوقائع المتلاحقة، والشخصيات المحيطة به، ستعيد تشكيله من جديد، ليظهر في صورة إنسان مضطرب، يرى أشياء لا يراها الآخرون، الأمر الذي أوقعه في حرج شديد، ودفعه إلى مغادرة مجلس الأصدقاء في نهاية الرواية.

ج - الضمير:

ترواح رواية «عائشة القديسة» بين ضميرين، ضمير الغائب، وضمير المتكلم (المعلم)، الأول يُوظَّف في مقام الواقعي، والثاني في مقام الكشف النفسي، وهذا الاختيار له ما يسوِّغه طبعا؛ فعندما يحكي السارد عن موظفين يجتمعون في مقهى للسمر، لا يحكي هواجس نفسية، ولا يغلب منظور شخصية على أخرى، وهذا ما يدفعه إلى اختيار ضمير الغائب، بحكم طبيعته المحايدة، وحينما يسرد مشاهدات المعلم بعد غيبته، فإنه يحكي «النَّفسي»، فكل الأحداث والشخصيات والأوصاف التي نتعرفها في هذه المشاهدات ترجع قيمتها إلى تعرف البعد النفسي الخاص بشخصية المعلم؛ ولأن ضمير المتكلم يكون «معادلا، من بعض الوجوه، لتعرية النفس»[1]، فإن اختياره في هذا المقام لا بديل عنه، بحكم قُدرته، في المستويين التعبيري والقرائي معا، على معالجة أسرار الذات وخباياها.

---

(1) عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع240، 1998، ص: 160.

وحسب محمد برادة، فإن تعديد ضمائر السرد، يشكل «استجابة جمالية (إستيتيقية) لمقتضيات تنسيب الحقيقة وترجمة علاقة الشك والارتياب التي باتت تطبع موقف الإنسان، من ذاته، ومن الآخر، ومن العالم»[1]؛ ذلك أن ضمير السرد الأصيل (الغائب) لا يستطيع تحقيق الانسجام مع «النسبي»، لذلك يأتي ضمير المتكلم ليحقق الاختلال المطلوب، بفعل قدرته على إبراز الذاتي والشخصي والهامشي. وهذا ما قامت به رواية لغتيري بالضبط؛ فقد انحرفت من الواقعي نحو الذتي-الكابوسي، ثم مضت، تراوح بينهما بشكل مطرد، لكي ترسخ رؤيتها التأثيرية المذكورة.

3 - اللغة وبلاغة المراوحة

على غرار بقية المكونات، اتسمت لغة رواية «عائشة القديسة» بطابع خاص، ساهم في إفراز صور سردية متقاطعة مع نزوعها نحو إحداث معبر دائم بين الواقعي والخيالي، أو بين الطبيعي والمتخيَّل. وبلغة هذا المبحث المشتقة من مفهوم المراوحة، يجوز القول إن صور الرواية السردية، راوحت بين عدة مجالات ومساحات وعوالم، من أجل خلق طاقات جمالية تأثيرية، غايتها الأولى حمل القارئ على الإحساس المضاعف بحجم التعقيد الذي يمكن أن يستشعره المرء إزاء ظاهرة المحكي الشعبي الخارق.

وقبل أن نعرض نماذج من هذه الصور، ونعمل على تحليلها، وبيان مصادرها، وطرق اشتغالها، لابد من تسجيل ملاحظة نحسبها مهمة في هذا السياق، وهي أن لغة رواية القديسة، لم تكن في مستوى حبكتها وصوغها السردي، رغم أنها تشرَّبت إشكال المراوحة كما أسلفنا؛ فمن يقرأها يستشعر نوعا من التسرع في صياغتها، والدليل على ذلك أن جملها تفصل بينها نقط الحذف في أغلب الأحيان (..)، وليس علامات

---

(1) محمد برادة، الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعدِّدين، ص ص: 18-19.

الترقيم الطبيعية، الأمر الذي يولّد إحساسا قرائيا سلبيا يمتد من بداية الرواية إلى نهايتها، ذلك أن الحذوف غير المقنعة، وغير المؤسسة سرديا، لا تعني إلا شيئا واحدا، وهوأن الروائي، لم يراعِ كثيرا مقام السرد الروائي بخاصيته الكتابية الثابتة، وأسلم قلمه لإيقاع سردي يُناسبه المقام الشفوي.

وبصفة عامة، فإن لغة هذه الرواية، كان يمكن أن تكون أفضل مما بدت عليه في مستوى الصياغة الجمالية (السردية)، وهذا لا يعني أننا نُطالبها بأن تكون لغة جزلة، أوأن تتوفر على خصائص المتانة اللغوية العامة، بل القصد أنها كان يمكن أن تشكل داخل إيقاع الكتابة السردية المتأنية، ويمكنها أن تستفيد من موضوعها (الحكي الشعبي) في تطعيم مشاهدها وحواراتها ببعد جمالي يجعلها واصفة وموصوفة.

وبالعودة إلى كلامنا السابق عن بلاغة المراوحة في هذه اللغة، نعرض ثلاثة نماذج من صور الرواية السردية:

- الصورة الأولى:

يقول السارد في وصف ما حصل بعد وقوع المعلم على الأرض: «استسلم لنوم عميق ..عميق جدا ..لا شيء أضحى يربطه بالعالم .. لاشيء البتة .. الكلاب تابعت طريقها تبحث عن لحظات اللذة تحت ستار هذه الليلة المقمرة .. فيما ظل الجسد مسجى يداعبه النسيم الشارد في كل الاتجاهات غير عابئ بما يحدث في هذا العالم، مواصلا بإصرار مطاردة السحب المذعورة نحوأفق، لا تكاد تعلم عنه شيئا، فاسحة المجال للقمر بوجهه الأصفر ليتربع على عرش العالم، بحياد مقرف، وبلادة تفوق التصور». (ص: 42-43).

ينقل إلينا المقطع ما حدث عبر أسلوب التقسيم: ماذا عن المعلم (بوصفه روحا منفصلة عن الجسد)؟ والكلاب؟ والجسد المادي؟ وبطريقة التخلص الموجودة في

الشعر، ينقلنا المقطع إلى النسيم والسحب والقمر. وإذا كان أرسطوقد أشار إلى أن أسلوب التقسيم يفيد التفخيم في السياق الإقناعي[1]، فإنه في هذا السياق السردي الجمالي، يفيد التفخيم أيضا، لكن بوعي وظيفي مختلف، يضع مشاعر القارئ واستعداده التأثري في صلب الاهتمام.

وقد قام هذا التفخيم العاطفي-التأثيري على آلية المراوحة بين المادي والروحي (المعلم - جسد المعلم)، وبين فعل الكلاب القاسي (التسبب للمعلم بالوقوع) وبين مسعاها الذاتي (تابعت طريقها تبحث عن لحظات اللذة)، وبين وظيفة عناصر الطبيعة المعروفة وبين فعلها الخفي الذي لا ترصده العين. وفي اشتغال هذه المراوحة، دائما ما تميل الكفة نحوالبعد الثاني في الذوات والأشياء، أي البعد الخفي الذي «لم ننتبه إليه، أوما رأيناه مندغما فاقدا لتضاريسه»[2].

ينطلق المقطع من طاقة الرواية الموازِنة بين المادي والروحي، لكنه يستثمرها بطريقة مختلفة نوعا ما، إذ يذهب بها نحواتجاه واحد كما قلنا، وهواتجاه الخفي، والروحي، واللطيف، وذلك ما يصح تفسيره انطلاقا من البعد الترتيبي في الرواية (بلاغة الترتيب)؛ فهذا المقطع يقع في منطقة مفصلية بين المادي والروحي، وهي منطقة «ما بعد وقوع المعلم على دراجته في الحادثة المعروفة»، وما قبل «مُشاهدات الغياب»، ولذلك كان التهييء لتوديع المرحلة الأولى واستقبال المرحلة الثانية (وهذا بُعد آخر لبلاغة المراوحة)، يقتضي الأخذ بيد القارئ بلغة سحرية، تستمد مجازيتها من قدرتها على استنطاق خَفِيِّ الأشياء، أوبُعدها غير المدرَك إلا بتوظيف وسائل إدراكية مقترنة بالروح والحدس والذوق.

---

(1) أرسطو، الخطابة، ص: 59.

(2) محمد برادة، الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعدِّدين، ص: 20.

- الصورة الثانية:

يقول السارد على لسان المعلم بعد انخراطه في عالم الغياب: «روائح غريبة تنبعث من المكان زكمت أنفي ..تمتزج فيما بينها امتزاجا كليا .. لا يمكن أن أتبين تفاصيلها ..ثوب ناعم يمر على جسدي، يستثير إحساسي، بصعوبة أفتح عيني بشكل متدرج .. دخان أبيض كثيف يلف المكان من حولي .. أغمض عيني من جديد وقد تملّكتني رهبة لا مثيل لها ..وجيب قلبي يتضاعف، الرعب يستبد بي، أقاوم نعم أكاد أجزم بذلك .. تقف على مقربة مني ..تبدولي، وأنا ملقى على الأرض، فارعة الطول. ناصعة البياض [...]». (ص: 45).

نبَّهنا المقطع السابق إلى مبدأ تأويلي في غاية الأهمية، وهوأن الصورة السردية لا تصح قراءتها خارج تكوينها النصي، إما ممثلا في الترتيب، أوفي مستوى آخر يحيل على بعد له علاقة بربط السابق باللاحق داخل النص. وأخذا بهذا المبدأ، يمكن أن نتلمَّس بعضا من بلاغة المقطع الذي نحلله الآن.

يأتي المقطع، موضوع النظر، في المنطقة الثانية في الرواية «الغياب/ الخارق/ العجائبي ...»، لذلك أخذ على عاتقه صناعة أجواء الفضاء الجديد على سبيل التمهيد. وقد نهضت بهذه المهمة صورة سردية تحاول أن تصف ما لا يقبل الوصف، أويجوز أن نقول إنها حاولت أن توصل إلينا ما لا يقع تحت «التسنين التواصلي العام»، وهوالأمر الذي جعلها تراوح بين التصريح والعجز عنه، كما يحدث للصوفية حين يعجزون عن تضمين اللغة ما يريدون قوله(1).

---

(1) انظر: المصطفى عزام، المصطلح الصوفي بين التجربة والتأويل، مطبعة فيدي برانت، المغرب، ط1، 2000، ص: 144.

ينقسم وصف المقطع إلى مستويين، أحدهما يصف ما يُشاهد، والآخر يصف حالة المُشاهِد العاطفية. والفصل بين المستويين منهجي فقط؛ أما في الاشتغال، فهما يشكلان ملفوظا وصفيا واحدا، يتداخل فيه المادي بالنفسي. وقد كانت الغرابة هي أول ما لفت المعلم في استكشافه الفضاء الجديد (روائح غريبة تنبعث من المكان)، والغريب هوما يُعاين ولا يُعرف، فهولا يسلِّم التفاصيل (لا يمكن أن أتبين تفاصيلها)، ويُبقي التوقع مفتوحا، وهومن هذه الجهة جذاب، لكنه يبقي الخوف قائما، فهوجذاب ومخيف في وقت واحد.

وعلى سبيل التصعيد في توليد عواطف الدهشة والخوف، يواصل المقطع تقديم أبعاد أخرى لموصوفاته الغريبة المدهشة، فبعد وصف الرائحة بما لا يقدم عنها أي صفة خارج دائرة الغرابة الملتفة بالغموض، يصف ثوبا أبيض ناعما يمر على الجسد، ويستثير الإحساس، لكننا لا نعرف ما هي مناسبته، ولا الهدف منه، ثم يصف السارد بعد ذلك دخانا أبيض كثيفا يلفُّ المكان. إلى هنا تكون قد اكتملت صورة المكان، وبرزت ملامح الغرابة التي سيصاحبها القارئ في بقية فصول الرواية.

وبعد ذلك، يأتي وصف حالة الانبثاق المتوقعة في وضعيات الخوف والغرابة؛ فقد برزت «عيشة قنديشة» للمعلم وسط هذا الجوالعجائبي المسجور بالخوف والرهبة (تقف على مقربة مني.. تبدولي، وأنا ملقى على الأرض، فارعة الطول. ناصعة البياض). وبهذا الهدف تكون صورة التهييء قد اكتملت بمجازيتها الممهدة لاستقبال العجائبي الخارق، وبقولها الـمُلتَفِّ بالغموض والرهبة.

- **الصورة الثالثة:**

ترتبط بحدث رؤية المرأة الملتحفة بالبياض، وهي عبارة عن مقطع حواري شكلته أصوات المعلم وأصدقائه:

« - هل لاحظت المرأة.

ردَّ الممرض مستفسرا:

- أي امرأة تقصد؟ النساء كثيرات.

اكتسح صوته بعض التشنج وهو يرد:

- أقصد الملتحفة بالرداء الأبيض.

أجاب الممرض:

- لم أنتبه إليها .. ماذا بها.

رد المعلم سعد:

- لقد رمقتني بنظرة غريبة.

حينها تدخل الجمركي ممازحا:

- ربما حنَّ قلبُها عليك.

قطع سعد كلام صديقه:

- أنا أتحدث بجد، نظرة المرأة كانت غريبة حقا». (ص: 105-106).

تراوح هذه الصورة بين عرض وعيين، وعي المعلم الذي خرج من المستشفى قبل وقت قصير، وبين وعي أصدقائه. والصورة تكون مفهومة أكثر، إذا ربطنا بداية الرواية بنهايتها. ففي بدايات السرد جرى حوار من طبيعة مشابهة لها علاقة بوجود الخارق المحكي، وانقسم خلاله الأصدقاء إلى فريقين كما ذكرنا في موضعه، وفي نهاية الرواية يأتي هذا المقطع ليعالج موقفا مشابها ممثًلا في رؤية ما لا يكون مرئيا

(الرؤية الخارقة لوعي الجماعة)، والغريب أن الأدوار تغيرت هذه المرة؛ فالمعلم الذي أنكر وجود «عيشة قنديشة» (الوجود الخارق طبعا) في السابق، هو الذي يرى ما لا تراه الجماعة الآن.

لقد كان ضروريا ورود مثل هذه الصورة في خاتمة الرواية، من أجل إعلاء قيم التنسيب بخصوص المحكي الشعبي الخارق، وحث الفكر على اشتقاق إشكالات بعيدة عن النظر الأحادي والمعالجة الضيقة. ومثل هذه الغايات، تتقاطع مع المحورين الأساسين في التأويل البلاغي اللذين أعلنا عنهما، وهما محور الاستحواذ على القارئ من خلال دفعه إلى الانخراط في عالم الرواية الإشكالي، ومحور طرح وجهة النظر التأثيرية التي تتخذ صورة «زيادة التعقيد» كما يحلو لميلان كونديرا أن يقول[1].

وعلى المستوى البنائي، تكوَّنت هذه الصورة الحوارية من صوتين متنازعين، أحدهما يُخبر (المعلم)، والآخر يُنكر (الأصدقاء)، وفي نهاية المطاف، سيتمسك كل صوت بقوله، نظرا لاختلاف مرجعية التقويم؛ فالمعلم يقول ما يقول لأنه يعيش أزمة نفسية قائمة، والأصدقاء يقولون ما يقولون في غياب أي مؤثر نفسي محدد غير الرؤية العينية. وهذا الأمر له معادِلُه الحواري المماثل في بداية الرواية كما أشرنا (الإخبار / الإنكار). فحوار البداية والنهاية، يشكلان معا صورة سردية واحدة في حقيقة الأمر، وهي صورة قوامها المراوحة بين المادي والروحي، والموضوعي والخارق.

(...).

****

(1) ميلان كونديرا، فن الرواية، ص: 25.

في المجمل، حاولت رواية «عائشة القديسة» أن تبني كونا تخييليا لافتا، أوّلت من خلاله ظاهرة المحكي الشعبي الخارق من منظور استشكالي، يرفض المقاربة الأحادية التي لا تقدِّر التكوين المركب للمجتمع الإنساني، والذي تتداخل فيه عوامل عديدة، فيها النفسي والتاريخي والاجتماعي (...). إن هذه الرواية محاولة طموحة في طريق تسريد تراثنا الشعبي بنوع من الإحساس الأدبي والفكري الذي لا يقنع بما هوجاهز ومستهلك.

الفصل الثالث

في تأويل المفارقة

(رواية «مخالب المتعة» لفاتحة مرشيد)

عندما أنهيت قراءة هذه الرواية، فكَّرت في أكثر من مدخل بلاغي لمقاربتها، لأنها تتيح إمكانات متعددة لاستكناه خصوصيتها في معالجة مواضيع لها صلة بمفارقات الواقع الاجتماعي المغربي، وبوضعية الفرد العاطفية في بيئة تعج بأسباب الانهيار النفسي. ولكي أتجاوز هذا التردّد المنهجي، قررت أن أنطلق من فكرتها اللافتة، وهي «المفارقة»؛ فمن يقرأ فصول الرواية، سيلاحظ أن بنيتها السردية والأسلوبية تنطلق من فكرة وجود واقع مختل أنتج سلوكات واختيارات ووضعيات تتصف بالتناقض، وتستدعي، تبعا لذلك، أسئلة غير متناهية بخصوص ما يجب أن يكون وما هوكائن بقوة الأمر الواقع[1]. إن «المفارقة» في هذه الرواية، هي النواة (أوالعنصر المهمين La dominant حسب عبارة جاكبسون[2]) التي يتفتق عنها كل شيء، في مستوى صياغة العنوان، وبناء الشخصيات، وتكوين الحبكة، وتأثيث الفضاء، وتشييد الأسلوب (...).

---

(1) نتناول مفهوم المفارقة في هذا الفصل بالفهم المذكور في المتن (التناقض بين المُنتظر وما يكون بقوة الأمر الواقع). انظر: سي. ميويك، موسوعة المصطلح النقدي- المفارقة وصفاتها، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون، بغداد، د.ت، ص: 64. لكن المفهوم سيعرف بعض التخصيص في مستواه التطبيقي الجزئي، وذلك حين سنربطه بمكونات الرواية السردية والأسلوبية.

(2) **«La dominant» in questions de poétique**, le Seuil, Paris, 1973, PP: 145-151.

وانظر أيضا: محمد العمري، **المهيمنات البلاغية في الشعرية العربية**، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، المغرب، العدد 3، 2013.

في هذه الدراسة يقول العمري إنه يقصد بالمهيمن السمة البارزة «في مرحلة من مراحل تطور الأدب، أوعند اتجاه من اتجاهاته، وقد نتحدث عنها عند شاعر، أوفي ديوان أونص معين». ص: 59. وحسب هذا التقسيم المجالي للمفهوم، فإننا سنعالج، في هذا الفصل، مهيمن «المفارقة» في نص معين (رواية «مخالب المتعة»).

وتبعا لخطَّتنا البلاغية في تأويل النص الروائي التي أعلنا عنها في الفصل النظري، نستطيع أن نحدِّد فكرة الرواية التأثيرية في زيادة الإحساس العاطفي والفكري بتناقضات الواقع الاجتماعي؛ فالحكاية المعضودة بالتصوير الأسلوبي المنسجم مع رؤيتها، دائما ما تتجاوز قدراتُها التأثيرية ما يمكن أن يُشاهد عيانا، أوما يمكن أن يُحكى على سبيل تقرير الواقع وتلخيصه، ذلك أن الحكاية تبئِّر الظاهرة بالضرورة، فما يُحكى لا يعكس كلَّ شيء، إنما يعكس واقعة واحدة، أوزاوية واحدة، لكن الحكي المنصب على تجربة محدودة يكون قادرا، بقوته التبئيرية[1]، أن يخلق تأثيرا عاما، يجعلنا نحس بالتجارب المماثلة، ونتمثل عمقها وخصوصيتها. وبكلمات مختصرة، يمكن أن نقرِّر بأن الحكاية تكون شاملة عندما تكون مركَّزة.

1 - المفارقة النواة

تحكي رواية «مخالب المتعة» عن شاب عاطل اسمه «أمين»، يحصل على دبلوم جامعي في الجغرافيا، ويجد نفسه بعد ذلك فريسة للبطالة. وبعد أن يستنفد هذا الشاب محاولات كثيرة للحصول على عمل يضمن له لقمة العيش، يلتقي بصديق الدراسة القديم «عزيز»، ويقترح عليه أن ينخرط معه في مشروعه غير الأخلاقي ليكسب المال، ويتجاوز مرحلة البحث اليائسة عن عمل لا يوجد أصلا.

كان «عزيز» صاحب شخصية مُهيَّأة، بسبب الظروف العائلية الصعبة التي نشأ فيها، للتكلم بلغة واقعه الاجتماعي الملوَّث، لذلك اختار مسلكا غير معهود لكسب المال؛ فقد كان يعرض خدماته الجنسية على نساء برجوازيات يعشن حياة زوجية

---

(1) لا نعني بالتبئير هنا معناه الخاص في السرديات البنيوية، إنما نعني به أن الحكاية تقوم في الأصل على عزل ما يُحكى وتبئيره؛ أي إن التبئير المقصود هنا هوتبئير عام له ارتباط بطبيعة الحكي الإبداعي/ البلاغي.

متوترة مقابل المال، الأمر الذي كفاه مشاكل مادية عديدة. وقد استطاع هذا الشاب أن يقنع «أمين» هوالآخر بالانخراط في هذا المسلك الارتزاقي «الواعد»، فعرَّفه على البرجوازية «بسمة»، واستأثر هوببرجوازية شبقية اسمها «ليلى».

هذه هي الحكاية النواة التي ستتناسل عنها حكايات أخرى عديدة، تفضي إلى تصوير مفارقات كثيرة، تبدومستقلة بنفسها، لكنها تعود في عمقها إلى مفارقة واحدة لها صورة اجتماعية-سياسية؛ فما دفع الشابين إلى سَلك هذا المسلك غير الأخلاقي في كسب الرزق هوواقعهم الاجتماعي المحتقن، وفشل السياسات الاجتماعية التي تنهجها الدولة، والأمر نفسه ينطبق على النساء البرجوازيات اللواتي يتعاطين ما يسمينه بـ«الدعارة المشروعة»؛ إذ فيهن من زُوِّجت برجل يكبرها بسنوات كثيرة لأسباب اقتصادية، وفيهن من تزوجت عن طواعية من أجل تجنب أوحال حياة الفقر السُّفلية (...).

إن المفارقة التي يعيشها أطراف جريمة هذا الفساد الأخلاقي، تتمثل في ما يجب أن يكونوا عليه، إما تبعا لتحصيلهم الدراسي (الحصول على شهادات جامعية)، أوتبعا لوضع النشوء الطبيعي للفرد في المجتمع، وما هم عليه في الواقع؛ فبدل أن يتوفر العمل، وتتاح فرص اختيار مسلك الحياة بحرية ومسؤولية، يُقحم الجميع في هوة سحيقة.

لقد حشرت هذه المفارقة الاجتماعية الأفراد في طرفي نقيض؛ فالبرجوازيون، وأغلبهم اكتسب وضعيته بطرق غير سليمة، على غرار صاحبات «الدعارة الاضطرارية»، فرطوا في القيم إلى أبعد حد، والفقراء صنعوا الشيء نفسه. تقول «ليلى» في هذا السياق: «وحدها الطبقة المتوسطة، إن كانت مازلت موجودة في مجتمعنا، تتمسك بما تبقى من مبادئ وأخلاق وقيم، أما الطبقتان العليا والسفلى؛ فالمال (كثرته وانعدامه) ينجح في قتل كل الأخلاق» (ص: 51).

غير أن المال الذي تقصده «ليلى» هنا، ليس هو المال الذي يرادف الاقتصاد، إنما تعني به، تبعا لملابسات الرواية، ما ينتج عن الفساد السياسي من ريع مالي، يؤخَذ من الفقراء (انعدامه)، ويستفيد منه الأغنياء (كثرتُه).

وكما سبقت الإشارة، فإن فاتحة مرشيد تعاملت مع هذه المفارقة روائيا، وليس مضمونيا كما قد نجد في بعض النصوص السردية المتواضعة، وبذلك استطاعت أن تؤثث لها في مستويات مختلفة؛ فنحن نجد المفارقة الاجتماعية في اللغة ، وصفات الشخصيات وأفعالها، وفضاء المكان، والقيم، والمصير (...). وهذا الاختيار الموسع ينعكس بشكل مباشر أوغير مباشر على تأثير الرواية البلاغي؛ فالقارئ حين يجد نفسه في عالم منسجم، ينخرط فيه بكل طواعية، ويسلم له عواطفه.

غير أن هذا التأثير البلاغي القائم على المفارقة سيتأثر سلبا، في مستويين:

- المستوى السببي:

عالجت البلاغة، برافديها الشعري والإقناعي، المستوى السببي في الخطاب من مُنطلق أن الأجزاء الخِطابية يجب أن تتضام على نحو منطقي، من أجل أن تخلق أثرها المطلوب. وقد يتخذ هذا التضام عدة صور، منها صورة الترتيب[1] كما نجد في الخطاب الحِجاجي، ومنها الصورة السببية في المحكيات[2]؛ أي ما يرتبط بتعليق الأحداث ببعضها البعض، وبزمان حصولها وفضائه. وما لاحظناه في رواية «مخالب المتعة» أن بعض أحداثها لم تُعالج سببيا بالتدقيق المطلوب، وجرى تمريرها بطريقة قد تكون غير مقبولة، من ذلك مثلا ما حصل مع «أمين» في قصة تسجيله أطروحته

(1) أرسطو، **الخطابة**، ص ص: 234-256.

(2) أرسطو، **في الشعر**، ص: 68.

لنيل الدكتوراه؛ فقد جاء في النص على لسان «أمين»: «غادرنا المطعم فأصرَّ مصطفى على اصطحابي إلى الجامعة من أجل القيام ببعض الإجراءات الإدارية. وبينما نحن هناك، لا أدري كيف استطاع إقناعي، ودون عناء، بتسجيل موضوع لأطروحة قائلا إن اشتغالي عليها لا يمنع من الاستمرار في البحث عن عمل» (ص: 80).

يكشف هذا المقطع عن تسبيب مخل لحدث تسجيل أطروحة الدكتوراه؛ ذلك أن صنفا واسعا من القراء لهم علم بالكيفية التي يجري به مثل هذا الإجراء الأكاديمي، فهوليس إجراءً إداريا روتينيا، يجري بالطريقة التي قدمه بها السارد، إنما هوإجراء علمي خاضع لشروط محددة، قد يتدخل فيها ما هوغير قانوني صحيح (في مجتمع رواية «مخالب المتعة» أساسا)، لكن في النهاية يبقى إجراءً محتفظا بخصوصيته التي يجب أن تُراعى خلال التسريد بطريقة أوبأخرى؛ فإذا لم يناسب سياق السرد أن نذكر التفاصيل، يمكن استعمال تقنيات الحذف والتسريع والإيماء، لكن لا يستقيم أبدا أن نقدم حدثا ما بتسبيبات عابرة أوغير مركّزة؛ لأن ذلك يؤثر على بلاغة النص الروائي، لاسيما أن رواية «مخالب المتعة» يرتبط تأثيرها البلاغي، كما سبقت الإشارة، بزيادة إحساس القارئ بمفارقات الواقع وإخفاقاته، الأمر الذي يحتم عليها أن تكون مدقِّقة في تسبيباتها للأحداث بصورة واقعية.

وقد يُلاحظ القارئ وجود مثل هذه المقاطع الرخوة -في مستوى التسبيب - في مواضع كثيرة؛ فالسارد كنا نحس به أنه لا يبذل مجهودا كبيرا في اصطناع المواقف ولقاءات الشخصيات وتنشيط الحوار، ويكتفي بما هوسهل، أوكما يُقال، يكتفي بالخاطر الأول، وأمثلة ذلك كثيرة في النص، من ذلك مثلا سرعة حصول توطد علاقة «أمين» بـ«بسمة»، وسرعة الثقة التي أعطته أياه (...).

- مستوى استهلاك المحكي الشائع:

إضافة إلى التأثر السلبي للرواية بالمستوى السببي، نجد هناك تأثرا بمستوى آخر، له طبيعة مشابهة تقريبا، وهومستوى استهلاك المحكي الشائع، أومستوى التناص بلغة النقد الأدبي الحديث، والمقصود به أن السارد في بنائه الحوار وردود الفعل والفضاء وصفات الشخصيات، كان يتكئ على ما هومتوقَّع ومتاح ومعروف في المحكي الشعبي العام؛ فأن يلتقي عازب فقير ببرجوازية، دائما ما يقف خلفه سبب معروف، وهوزواجها من شخص يكبرها في السن، وحين يلتقيان دائما ما يكون هناك كلام معروف (عبارات شائعة) يتبادلونه، وأن تعمل نادلة في المقهى (ميمي)، دائما ما يعني أنها جاءت من البادية لتعمل في المنازل، ثم (...).

إن إحساس القارئ بأن الرواية تسلك هذا المسلك السهل في بناء حكايتها، يقلّص من فرص تأثره بها، ويجعله ينظر إليها بوصفها حكاية «عادية»، وفي هذا الصدد يقول واين بوث إنه مهما كانت أفكارنا بشأن الطريقة الطبيعية لسرد القصة، فإن عملية الإبداع تقتضي أن يسرد علينا المؤلف ما لم يستطع إخبارنا به أي شخص آخر في الحياة الواقعية[1].

وقد أشار باحثون كثر إلى أن الإبداع الأدبي ينفرد عن الحِجاج، بكونه يقوم على العدول والخرق والمفاجأة، بينما يقوم الحِجاج على موافقة المتلقي في انتظاراته، لأن الإقناع ينطلق مما هومشترك[2]. فإذا أعطينا الإبداع صفة الحِجاج، وجعلناه يستهلك الشائع والمتوقَّع، أفقدناه صفته الإبداعية، الأمر الذي يؤثر بشكل مباشر على التأثر الفني، وعلى ما يترتب عليه من تأثر عاطفي-تواصلي.

---

(1) Wayne C. Booth, The Rhetoric of Fiction, p:03.

(2) انظر: محمد مشبال، البلاغة والأدب، ص: 17.

2 - المفارقة القيمية

في هذا المحور، سنتحدث عن مفارقة فرعية أفرزتها المفارقة النواة، وهي المفارقة القيمية. فبما أن الواقع الاجتماعي الذي تصوره «مخالب المتعة» واقع مفارق، يركن إلى قانون التناقض، فإنه سيفرز واقعا قيميا متناقضا في مستويات السلوك، وفهم الخير والشر، وتصريف العواطف نحو الآخر، وطرق تقديم الجميل.

يمكن أن ننطلق في معالجة هذا الإشكال من ثلاث وقائع:

- الواقعة الأولى:

بخلاف علاقة «عزيز» بـ«ليلى» المسجورة بالمتعة الشبقية، اتصفت علاقة «أمين» بـ«بسمة» بـ«طهارة» غير معهودة؛ فقد كان يلتقيان في غرف مغلقة، ويتبادلان الكلام الجميل، والاعترافات، وكل شيء، إلا ممارسة الجنس؛ ذلك أن بسمة كانت تقدس علاقتها بزوجها، وترفض أن تمارس الجنس مع غيره، رغم أنها لا تحبه!

في واقع يتصف بالتناقض، يسعى الفرد إلى أن يكون إنسانا متوازنا متصفا بالأخلاق الضرورية، وأولها الأمانة والوفاء، لكنه لن يستطيع فعل ذلك إلا في حدود ما يمنحه واقعُه المضطرب من مساحة ملغومة. وما قررت «بسمة» فعله، هومحاولة التخلُّق في هذه المساحة بما هوضروري من القيم؛ فقد كانت تحتفظ بوفائها لزوجها، لكن بعيدا عن الحب. إنه وفاء بارد. يحتفظ بما هومادي فقط (الجنس)، لكنه يخرق ما هوعاطفي، أوينسحب منه، لأنه أمر خارج عن الإرادة (إرادة الوفاء / إرادة الخيانة).

يعطينا هذا السلوك الذي قررت «بسمة» التعامل به مع حبيبها، فرصة قراءته من خلال أزواج متناقضة في العرف القيمي العام، لكنها متقاربة، أومتشاكلة، في العرف القيمي الخاص بمجتمع الرواية الفاسد. من هذه الأزاوج مثلا: (الخيانة/ الوفاء)

(الطهارة/ الدناسة) (التوازن/ الشطط) (...). فصحيح أن القيم الجيدة لا توجد محل خلاف بين الناس (القيم المشتركة)، لكن لا ينبغي أن ننسى أن اتفاقنا حول أهميتها وضرورة الالتزام بها لا يتجاوز الموقف النظري المجرد كما سبق لشاييم لبيرلمان أن قال[1]؛ فعندما ننزل بهذه القيم إلى مستوى التصريف، نختلف حولها كثيرا[2]، لأننا حينئذ ندخل مجال التقدير والتأويل؛ فإذا كانت الخيانة فعلا مرفوضا في جميع الأعراف والثقافات، فإننا نستطيع أن نختلف حول فعل ما: هل يندرج في إطار الخيانة؟ أم لا يندرج ضمنها؟

حسب رواية «مخالب المتعة»، لا يمكن تأويل القيم خارج السياق الاجتماعي -السياسي، فهومن يمنح لها فرص التصريف الممكنة، وإلا أصبح المرء يتصرف بشكل مضطرب قد يسبب له الاختناق النهائي. فماذا لو جاهدت «بسمة» نفسها لكي تكون وفية لزوجها الذي لا تحبه وفاء كاملا من الناحية النظرية؟ في أحسن الأحوال، ستعيش حياة نفسية أكثر فظاعة مما تعيشه وهي تواعد «أمين» سرا وتبادله ما تراه «حبا طاهرا»!

- **الواقعة الثانية:**

في نهاية الرواية، ستسافر «بسمة» إلى كندا رفقة زوجها، بعدما كانت تؤجل الأمر نظرا لحبها «أمين»، وتعودها على لقياه، لكن بعد حادث مقتل صديقتها «ليلى» على يد «عزيز» ، تأزمت نفسيا، وقرّرت المغادرة نهائيا، فتركت رسالة طويلة لحبيبها، تشرح فيها ما حدث، وتوضح عواطفها الصادقة نحوه.

---

(1) شاييم بيرلمان، **الإمبراطورية الخطابية- صناعة الخَطابة والحِجاج**، ترجمة وتقديم وتعليق: الحسين بنوهاشم، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت، ط1، 2022، ص: 98.

(2) نفسه، ص: 98.

جاء في نهاية الرسالة:

«بالمناسبة، خذ الظرف الذي يصاحب الرسالة إلى السيد علي الشرقاوي، مدير المعهد العالي للتكوين، لتتسلَّم تعيينك في المعهد. يمكنك الآن الاشتغال على أطروحتك في ظروف جيدة.

ويمكنني الرحيل وأنا مطمئنة على مستقبلك» (ص: 154).

يمكن أن نقرأ هذه الالتفاتة من «بسمة» إلى «أمين» في إطار تقديم العون، وهوأمر جيد من الناحية القيمية. لكن لا ينبغي أن نغفل عن الطريقة التي حصل بها.

نعود أولا إلى سيرة «أمين» في بداية الرواية؛ فقد كان يبحث عن العمل يوميا، ويطلب من كل مؤسسة ممكنة، أن تقبل ملفه لكي يجتاز المقابلة الاختبارية على الأقل، لكن أمله لم يتحقق أبدا، رغم امتلاكه شهادة جامعية تخول له شغل منصب وظيفي ما.

وبخلاف هذه الصعوبة التي وجدها «أمين» في العثور على عمل، نجحت «بسمة» بحكم علاقاتها، وموقعها الاجتماعي الرفيع، من انتزاع وظيفة محترمة له، وطلبت منه أن يتقدم إلى معهد التعيين لتسلمها بكل سهولة، وبدون أي مقابلة مهنية، أوما شابه ذلك من الإجراءات القانونية المعتادة في مثل هذه الحالات. إن الأمر إذن؛ يتعلق بتسخير علاقات القوة من أجل نيل منفعة ينظمها القانون. أويمكن القول بلغة النقد السياسي-الاجتماعي، إن الأمر يتعلق بتصرف فاسد، يستند إلى قيم سلبية، مثل الزبونية والمحاباة والاستقواء، ويواجه قيما فضلى، مثل الشفافية والنزاهة والعدل. فصحيح أن «أمين» قد يكون مستحقا لهذه الوظيفة، لكن الطريقة التي سيحصل بها عليها، تثير هذه الملاحظات الأخلاقية المذكورة.

وإذ نلاحظ أن منطق الرواية الحكائي، يقدم ما فعلته «بسمة» في صورة «تقديم الجميل»، فإنها في المقابل، تقدمه في صورة أخرى، إذا نظرنا إلى عمقها التأويلي، وحاولنا استشفاف البعد الاجتماعي-السياسي الذي تصوره، وتحاول أن تقربنا إليه، من أجل فهمه، وإدراك أسراره وعلاقاته الخفية. إن قول الرواية العميق في هذا الصدد، هوقول بلاغي قائم على التوظيف السردي لما تدلُّ عليه مصطلحات كثيرة في البلاغة، منها التورية والكناية والإخفاء والمفارقة اللفظية[1] (...).

إن الأمر فيه سطح وعمق، فالسطح هوما يبدوظاهرا من خلال منطق الرواية الحكائي وحتى العاطفي، ذلك أن المتلقي حين يقرأ هذه الرواية، ويتابع محنة «أمين» مع البطالة، ومع انخراطه الاضطراري في مجموعة الدعارة البرجوازية، لا شك أنه سيحس بالانشراح عند علمه بحصول هذه الشخصية على عمل محترم، رغم جراحاته العاطفية المتعلقة ببعده عن «بسمة» التي أصبحت حبيبة بعدما كان مشروع لقائه بها يقدمها في صورة زبونة. لكن هل يكفي التفاعل مع الرواية من خلال القانون الحكائي-العاطفي؟

الأمر ليس كافيا تماما، فكما سبق لنا التأكيد في الفصل النظري، دائما ما يفتحنا الأدب عموما، والأدب الروائي بصفة خاصة، على عالم الحياة الواسع، ويحفزنا على طرح أسئلة تعني وجودنا الشخصي والاجتماعي والإنساني، على أسئلة تمنحنا قانونا آخر في القراءة، يُضاف إلى القانون الفني -العاطفي، وهوقانون التأويل الاجتماعي-الإنساني.

---

(1) تقول سيزا قاسم في دراسة لها عن المفارقة في السرد، إن «المفارقة اللفظية -في أبسط تعريف لها- هي شكل من أشكال القول، يُساق فيه معنى ما، في حين يُقصد منه معنى آخر، غالبا ما يكون مخالفا للمعنى السطحي الظاهر». المفارقة في القص العربي المعاصر. مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد 2، 1982، ص: 144.

وقد قدَّمت رواية «مخالب المتعة» هذا التنقل بين القانونين في صورة مفارقة، لها وجه قيمي بارز؛ فما يبدوجيدا في منطق الرواية المتماهي مع مجتمع يحكمه الفساد، لا يبدوكذلك عندما نشغِّل تأويلا عقلانيا نوعا ما، ونتساءل عن حصول الأشياء انطلاقا من معايير معقولة تجسد إيماننا بفضائل العدل والمساواة والإنصاف.

- الواقعة الثالثة:

تتمثل في مجمل الخدمات التي حاول «عزيز» أن يقدمها لصديقه «أمين». أقصد ما يتعلق بتشجيعه على الانخراط في «الدعارة الاضطرارية»، ودعوته إلى تغيير ذهنيته القديمة المؤمنة بفضائل لم يعد لوجودها مسوغ، لأنها أثبتت فشلها الوظيفي في مجتمع فاسد استحدث له قيما جديدة، يؤمن بها، ويرتكن إليها في تصريف علاقاته، وتنظيم شؤونه.

الجميل في هذه الواقعة الممتدة في الرواية، أنها تتوسل بحجج المجتمع الذي تصوره الرواية؛ أي الحجج التي تدعوإلى الأخذ بمنطق واقع الأمر في تصريف شؤون الحياة. وهكذا فإننا نستطيع أن نقرأ مرافعات مهمة على لسان عزيز في حواره الاستدراجي مع «أمين»:

«- لا توجد دراسة غير مجدية، المهم أن توظِّف معلوماتك، وتعرف كيف توجهها التوجيه الصحيح. -مثلا؟

- مثلا، أن توجهها نحوتاريخ النساء وجغرافيتهن. يا سلام على جغرافية النساء: هضاب ووديان وجبال وسفوح ومغارات ..ما كنت لتتخيلها، لا توجد في أي من المراجع التي سهرنا الليالي في ازدرادها .. يا حسرة على الزمن الضائع [...]

- أنا لا أكلمك عن حب المراهقات، اللواتي ينتظرن منك أن تؤمِّن لهن تذكرة سينما، وساندويتش ماكدونالد، مقابل رسائل حب ودموع لا تسمن ولا تغني

من جوع. أنا أتكلم عن النساء الحقيقيات، صاحبات العطاء من غير حساب».

(ص: 09-10).

سبق لنا أن نبَّهنا إلى أن البعد الحِجاجي لا يعدم وجودا في الرواية، وهذا ما يؤكده هذا المقطع المنقول بوضوح كامل. وكما قلنا في موضع التنبيه، فإنه لا يستقيم دراسة الحجج في الرواية كما ندرسها في الخُطبة، لأننا لا ندرس فيها تأثيرا واقعيا متحققا؛ فما وظفه هذا المقطع لا يهمنا بوصفه طاقة إقناعية تروم تغيير الرأي، أوالدفع إلى ممارسة سلوك أوالامتناع عنه، إنما يهمنا من جانب كونه حِجاجا داخليا تصرِّفه الشخصيات انطلاقا من علاقاتها داخل منظومة قيم آخذة في التغيُّر، وتعمل على تأسيس منطقها الخاص، أومواضعها المشتركة الخاصة؛ أي إن هذا الحِجاج هوآلية تشخيصية، حسب لغة باختين، تمثل تحولات المجتمع.

وانطلاقا من هذا الجانب المتعلق بتحيينات المجتمع وتحولاته، فإن الحِجاج المنتشر في «مخالب المتعة»، ستكون له علاقة وطيدة ببلاغة المفارقة بصفة عامة، وببلاغة المفارقة القيمية بصفة خاصة؛ فنحن نستطيع أن نستنتج منه جنوحه نحوإقامة مسافة مع قيم الفضيلة، وسعيه، في مقابل ذلك، إلى بناء قيم نفعية خالصة، لا تقيم وزنا لكل ما لا يعود على الإنسان بالنفع المباشر السريع.

إن «عزيز» يدعوصديقه «أمين» إلى أن يتشكل قيميا مرة أخرى؛ فيترك أوهام الثقافة الأصيلة، والاستحقاق، والاستقامة الاجتماعية، ويعانق قيما أخرى نافعة، بناء على مبدإ الانسجام مع ثقافة المجتمع، وعلى مبدإ معرفة قوة الذات داخل سياقها الخاص (المهم أن توظِّف معلوماتك، وتعرف كيف توجهها التوجيه الصحيح).

واستنادا إلى مبادئنا في التأويل البلاغي للرواية، يبدوأن الحِجاج القيمي في الرواية، يسعف كثيرا على التغلغل في الجانب المرتبط بتحولات المجتمع، وبأطواره

الفكرية والاقتصادية والثقافية. بل إننا نستطيع القول إنه يبدوعاملا حاسما حتى في دراسة الجانب الفني في الرواية؛ فالمقاطع الروائية المسجورة بالحِجاج، لا تقل أهمية عن الصور الاستعارية والكنائية؛ فهي الأخرى تشخص الوعي، وتؤثر بشكل حاسم في تكوين نسقية الرواية الحكائية، وفي طبع لغتها بالصوت الفني المناسب.

وبما أن قيم مجتمع «مخالب المتعة»، تشكلت في وضع مفارق، فإن جانبا آخر قريب منه، سيعرف هوالآخر وضعا مُفارقا، ذلك هوالجانب النفسي، بكل ما يقع تحته من عواطف إنسانية تتحرك في مسارات مختلفة.

3- المفارقة النفسية

تفصح الأحداث الافتتاحية في «مخالب المتعة» عن سعي كل شخصياتها إلى تعديل وضعها النفسي؛ أي إن محور رغبتها، حسب أدبيات التحليل السيميائي، يتجه نحو«مرسل إليه» يتضمن تجويد الوضع النفسي إلى جانب تجويد جوانب أخرى اجتماعية واقتصادية. وهكذا فإن الشابَّين العاطلين يسعيان إلى محاربة المشاعر التي تخلقها فيهما البطالة، على غرار المهانة والدونية واليأس. يقول «أمين» في افتتاحية الرواية:

« أن تكون عاطلا عن العمل فأنت حتما عاطل عن الحب..

عاطل عن الحياة.

تهرب كل صباح من نظرات أمّ تقول في صمت: (تحرَّكوا تُرزقوا)». (ص: 07).

ويقول أيضا:

«كعادتي، أجلس في زاوية من المقهى بعيدا عن عيون المارة. أتحسَّس جيبي، أطمئن على وجود ثمن قهوة وسيجارتين بالتقسيط. مصروف تدسّه أختي كل صباح

في جيب بنطلوني، تفاديا لإحراجي، قبل أن تذهب إلى صالون الحلاقة حيث تعمل في التجميل». (ص: 07).

أما الزوجات البرجوازيات فكن يبحثن عن نوع من التعويض النفسي، من أجل امتلاك القدرة على مقاومة وضعهن الأسري القسري البارد؛ فقد كانت «ليلى» تجد في الجنس مع شباب صغار مساحتها النفسية المفقودة، وكانت «بسمة» تبحث عن حب «طاهر» خال من الجنس، يعطيها الشعور بالقيمة.

لكن مسار أحداث الرواية المتوتر، لن يساعف هذه الشخصيات في تحقيق مسعاها، إنما سيخلق عندها مفارقات نفسية حادة، ستؤدي بإحداها إلى القبر (ليلى)، وبأخرى إلى السجن (عزيز)، وبآخرين إلى مساحات نفسية إشكالية، تجعل أزمتهم النفسية آكد وأرسخ.

فبخصوص «عزيز»، سيحس مع الوقت بأنه يحب «ليلى»، لكنها لن تمنح له فرصة أخرى، ليكون شخصا آخر غير الزبون الذي يتقاضى أجرته مقابل تقديم خدمات جنسية، الأمر الذي سيفقده صوابه تماما، ويجعله يُحس بالمهانة التامة وهو يتوسلها من أجل أن تستأنف علاقتها به. وقد قال يوما لصديقه «أمين» إن الحب «يرفعنا إلى درجة الملائكة كما يذلنا كحشرات وضيعة». (ص: 99). وعن خاتمة هذه الأزمة النفسية، فقد كانت قاسية جدا؛ إذ قادته إلى قتل «ليلى» بعدما اقتحم منزلها ووجدها قد فرغت لتوها من معاشرة شاب جديد في حياتها.

أما «أمين» فقد وجد نفسه يعيش حالة من الترجُّح بين الواقع والحلم؛ فهو يحب «بسمة» لكنها ممنوعة عليه، ومن قبل أحب بنت الجيران «أحلام» بعدما راسلها باسم فتاة، لكنها حين اكتشفته، غضبت، وأنهت معه التواصل. وفي هذا المعنى يقول:

«في الماضي أحببت أحلام على الورق ..

والآن أحب بسمة حبا عذريا ..

وكأن قدري أن أحب نساء مستحيلات» (ص: 77).

وهذه الاستحالة، تترجم عنده استحالة أخرى، نستطيع استشفافها من لغته ونظرته إلى الحياة، وهي استحالة الحياة المتوازنة التي لا تفرض على المرء واقعا ثقيلا، إما يأتي في صورة إشفاق يحيله إلى ذات مرهقة ويائسة (حالة علاقته ببسمة)، وإما يأتي في صورة عبث شخصي، يتشكل في هيئة صفات نفسية تمنعه من التقدم في الحياة بغير خوف وعقد (حالة علاقته بأحلام).

وبشأن «بسمة» فإن واقعها النفسي ظل يتعقد شيئا فشيئا إلى أن غادرت إلى كندا نهائيا؛ فرغم ما قد نظنه انفراجا في حالتها النفسية، بعد نجاحها في تأسيس علاقة روحية جيدة مع «أمين»، فإن واقع الأمر ينبئ بأنها قد حصدت أزمة نفسية جديدة، هي أزمة «الحب الممنوع»؛ ففي النهاية أحبت عزيز، ووجدت نفسها مضطرة إلى مغادرته قسرا، والذهاب إلى بلاد المهجر بأزمتين حادتين، أزمة العيش مع زوج ثقيل، وأزمة هجران حبيب كان يتراءى لها منقذا روحيا ممكنا.

والأمر اللافت في «مخالب المتعة» أن بقدر أزمة الشخصية النفسية، بقدرها وقوعها في الحب؛ فجميع شخصيات الرواية أحبت، وجميعها تعذبت، أوقل إن أزمتها الحادة تابعة لحبها الحاد والعنيف؛ فحتى «ليلى» الشبقية التي ابتعدت عن الحب ما استطاعت لكي لا تصاب بشراراته الحارقة، أسلمته نفسَها في النهاية كما قالت بسمة في رسالتها الأخيرة إلى «أمين»:

«كانت لفرط خوفها من الألم تحتمي من الحب بالمتعة، رافضة أن ترى فيها غير ابتسامتها الساطعة. بيد أن للمتعة، كما للحب، مخالب قد تخدشنا .. قد توجعنا .. قد تدمينا .. وقد تفتك بنا ذات جرعة زائدة.

وكقدر ساخر كان عزيز حُبَّها وجرعتها الزائدة» (ص: 153).

وكأن الرواية، بهذه المعادلة التي بنتها بسلاسة سردية لافتة، تؤكد أمرا مهما في مجتمع المفارقات، وهوأن العاطفة النبيلة لا موقع لها فيه، وإن وُجدت فيه، فإنها تفضي إلى ألم، يُضاف إلى الآلام الأخرى الموجودة فيه بشكل موضوعي.

ومن أجل تنشيط ذهن القارئ ودفعه إلى بناء حكايته الخاصة، تركت الرواية فراغا في حكاية «مصطفى» صديق «أمين» الذي يحضر أطروحة الدكتواره، ويشتغل في الآن نفسه سائقا لسيارة أجرة. فقد عشق هذا الشاب «فاطمة» أخت «أمين»، وتقدم للزواج بها، لكن الرواية لا تحدثنا عن مصير هذه العلاقة الاجتماعي والنفسي! والقارئ يستطيع، إذا انغمس في عالم الرواية النفسي، أن يصطنع لها في ذهنه مصيرا مشابها لحكايات الشخصيات الأخرى، بالاستناد إلى شروط اجتماعية موضوعية، تفرز المفارقة، ويستطيع أيضا الذهاب بخياله إلى ما يخالف ذلك تماما، ليصنع بلاغته القرائية الخاصة، لكن هل تقبل الرواية ما يقبل الشعر من إفراط في التأويل؟ أما أنها تفرض قانونها الحكائي الخاص بصرامة؟

في خاتمة هذا المحور، نستعيد كلمة «أمين» في بداية الرواية: «أن تكون عاطلا عن العمل فأنت حتما عاطل عن الحب» (ص: 07)، لكي نقول كلمة أخرى يقتضيها التأويل القرائي المتمم لبلاغة الرواية قيد التحليل، وهي أن المرء إذا عاش قصة حب في مجتمع غير متوازن اجتماعيا وقيما، فإنه يتألم، لكنه يقاوم.

4 - المفارقة الأسلوبية

يُفترض في الروايات الجيدة امتلاك القُدرة على بناء لغة سردية قادرة على تشخيص فكر الشخصيات ورؤاها، وعلى تمثيل الإشكال الروائي بالصورة الإبداعية المطلوبة. وبعبارة أوضح، يمكن القول إن لغة الرواية، لا تنفصل عن أحداثها وشخصياتها

وفضاءاتها، ولا تُستقدَم من عوالم خارجية تجعلها تبدو مُقحمة على النص، بل تتشكَّل في رحم الرواية، وتأخذ صفاتها وسماتها وإيقاعها من عوامل الخطاب السردي المُلتبس بها[1]، ومن الفضاء الروائي بوصفه فضاءً للتنوع الاجتماعي للغات[2].

وعلى صلة بهذا الإشكال، استطاعت لغة «مخالب المتعة» تحقيق الانسجام مع مكوناتها السردية المختلفة، انطلاقا من تشرُّبها الإِشكال المركزي داخلها، وهو إشكال المفارقة، بمختلف أبعاده وتجلياته التي أشرنا إليها في المحاور السابقة. لكن الأمر لم يتحقق بسهولة؛ لأن الرواية تميل في كثير من الأحيان إلى أن تكون شاعرية، وتحاول أن تجعل اللغة في يدها لعبة فاتنة، يستقطبها الهاجس التعبيري، بدلا من الهاجس الحكائي-الحدثي، الأمر الذي أحدث توترا لافتا داخلها، وجعلها تتحرك فوق حبلين، يصعب التحرك فوقهما بسلاسة.

من هنا، يجوز تسجيل ملاحظة تحليلية مفيدة بخصوص لغة الرواية، وهي أنها صِيغت صِياغة مُفارقة هي الأخرى؛ فكما تنطوي الرواية على ومضات حياتية مفارقة، يقع طرف منها في حدود الكائن، والطرف الآخر في حدود الممكن المنشود أو المغتصب، تنطوي أيضا على لغة مفارقة، تضع قدميها في منطقتين، منطقة الحدث الواقعية، ومنطقة التعبير العاطفية، وبالتعبير النقدي، نقول عن المنطقة الأولى إنها منطقة الرواية والسرد عموما، وعن المنطقة الثانية إنها منطقة الشعر.

وعلى كثرة المقاطع المؤكدة لهذه الازدواجية المُفارقة، نسوق هنا بعض النماذج بغرض التعليق عليها، وتأويلها في سياق الإشكال الذي صدرنا عنه:

---

(1) عبد الرحيم الإدريسي، **استبداد الصورة- شاعرية الرواية العربية**. منشورات مركز الصورة، تطوان-المغرب، 2009، ص: 24-25.

(2) ميخائيل باختين، **الكلمة في الرواية**، ص: 60.

جاء على لسان «أمين» في افتتاحية الرواية:

« صباح آخر، لا يغري بشيء ..

حتى الشمس استغنت عن الشروق لتظل في عزلة عن العالم. الأفق، مثلي، يلفه الضباب». (ص: 01).

يحاول هذا المقطع وصف واقع الإحباط النفسي عند «أمين»؛ فهويصحوكل صباح ولا يجد شيئا قد تغير، فاليأس هواليأس، والضياع هوالضياع، وتبعا لهذه الحقيقة الثابتة بقوة التكرار، بدأ يتشكل العالم في عين «أمين» وفق قواعد الإحباط الثابتة لديه؛ فجوالضباب في الصباح، معناه أن «الشمس استغنت عن الشروق لتظل في عزلة عن العالم»، ومعناه أيضا أن الأفق، يشبهه تماما، فهوالآخر يلفه الضباب.

إننا هنا أمام عالم يتشكل في مرآة نفس يائسة ومحطمة، وهذا ما يدخلنا إلى أجواء شعرية استعارية، مفعمة بالعاطفة؛ فنحن أمام شمس اختارت الانعزال عن العالم، كما اختار «أمين» أن يفعل، وأمام أفق يلفه الضباب، كما يلف الإحباط نفس هذا الشاب العاطل عن العمل. لكن لا أحد يستطيع أن ينكر أهمية هذا التعبير الشاعري في تكوين العمل الروائي ذاته؛ فهويرسم لنا صورة الشخصية الرئيسة نفسيا واجتماعيا، ويهيّئ التلقي القرائي لاستقبال حدث مهم يتمثل في إقبال «أمين» على الانخراط في مشروع «عزيز» في معاشرة نساء متزوجات يشترين المتعة والحب معا. إن الأمر لا يتعلق بلغتين إذن؛ بل يتعلق بوظيفتين تؤديهما لغة واحدة يخترقها نزوعان متوتران ومتداخلان في آن واحد.

في المستوى التأويلي المنسجم مع إشكال المفارقة، يمكن أن نسجل أن هذا التردد بين الوظيفتين المذكورين يعود إلى أن الرواية، في تكوُّنها العميق، لم تسع إلى تصوير واقع الفساد السياسي في نفسه، بل صوَّرته في نفوس الأفراد، وفي انعكاساته

العاطفية[1]، وهذا ما يعني أن وضع اللغة في الرواية، خلقه الإشكال الذي صدرت عنه فاتحة مرشيد، أي إشكال المفارقة المتجسدة في أزواج متناقضة: الكائن/ الممكن - الطموح/ الإحباط - الفضيلة / قيم الواقع المفروض (...).

وإذا كانت النظرية البلاغية قد أثارت نقاش التداخل بين الصيغتين الشعرية والحِجاجية في الخطاب، وقدمت فيه رأيا مقبولا من الناحية الوظيفية، وخلاصتُه أن الخطاب الحجاجي يحتاج إلى ما هوشعري (أدبي) في بعض الأحيان، والخطاب الأدبي يحتاج إلى المقومات الحجاجية في سياقات تخييلية مخصوصة، مع بقاء الهيمنة لصيغة الخطاب الأصلية[2]، فإننا يمكن أن نوسع هذا النقاش في السرد الروائي، فنتحدث عن السرد الحدثي الخالص، والقول التعبيري الذي يوثِّق صلته بالكون الحكائي الحاضن له، ويفتح، في الوقت نفسه، نافذة على الذات، من أجل الإنصات إليها، ومد الجسور العاطفية بينها وبين القارئ، ذلك أن التأثير البلاغي الذي تروم الرواية إحداثه في القارئ، لا يمكن أن يتحقَّق بالحدث «البارد» فقط (السرد الحدثي الخالص)، إنما يحتاج إلى النافذة العاطفية بالضرورة، وهنا تقوم اللغة الروائية، بنزوعها الأدبي المخصوص، بإحداث هذا التأثير، الذي بقدر ما يسحر، يخصِّب التأويل، ويعطيه مساحة أوسع.

---

(1) يذكر ميخائيل باختين أن الرواية لا تقدِّم الموضوع في نفسه، بل في إطار التنوع الاجتماعي. الكلمة في الرواية، ص: 32.

(2) يقول حازم القرطاجني في هذا المعنى: «وينبغي أن تكون الأقاويل المقنعة الواقعة في الشعر، تابعة لأقاويل مخيّلة، مؤكدة لمعانيها، مناسبة لما قصد بها من الأغراض، وأن تكون المخيّلة هي العمدة، وكذلك الخطابة ينبغي أن تكون الأقاويل المخيّلة فيها تابعة لأقاويل مقنعة، مناسبة لها مؤكدة لمعانيها، وأن تكون الأقاويل المقنعة هي العمدة». حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 362.

وانظر أيضا: ميشيل مايير، البلاغة، ص ص: 113-114.

وبالإضافة إلى المفارقة المتحققة في صيغة اللغة في «مخالب المتعة»، تلفت نظرنا مفارقة من طبيعة أخرى، وهي المفارقة الحضارية التي أثارتها بعض المقاطع السردية التي توحي بما يمكن أن يكون مقارنة بين الفضاء الحضاري الشرقي بطبعه المحافظ، والفضاء الحضاري الغربي بميله إلى التحرُّر:

ومن المقاطع السردية الممثلة لهذا الإشكال، نسوق ما قالت «بسمة» عن زيارتها إلى إسبانيا:

«أحببتُ شجن الفلامينكو، والإيقاعات العنيفة للأجساد وهي تدك الأرض كما لوكانت تدفن جراحها تحت التراب .. وترفع رأسها شامخة ككبرياء.

أحبُّ دفء الكراسي المتناثرة في الأزقة، الهاربة من جدران المقاهي وهي تفرد أذرعها لتحتضن كل عابر غريب.

أحببتُ أقداح البيرة الذهبية الضخمة التي ما إن تفرغ حتى تُملأ من جديد. أحببتُ الفرح المنبعث من مطاعم (الطاباس) وضجيج الحياة الذي يجعلك تستغني ما استطعت عن النوم». (ص: 117).

ترتبط هذه اللغة الواصفة بوجهة نظر شخصية تعاني من قيود كثيرة في الفضاء المغربي، لذلك جاء وصفها لزيارتها إلى إسبانيا بهذا الانطلاق الأدبي-العاطفي، الذي أدخلنا في جوحوار حضاري ضمني؛ فعبارات «بسمة» الوصفية، لم تكن تصف إسبانيا فقط، إنما كانت تصف ضمنيا الفضاء الذي تركته وراءها بكل ما فيه من «نقائص»، تحدُّ من حرية المرء ونشاطه.

وقد استعانت هذه العبارات بطاقة أسلوبية تحمل تأويل «بسمة» لصور الفضاء الإسباني؛ فالإيقاعات العنيفة للأجساد وهي تدك الأرض، تأويلُها أن تدفن الجراح تحت التراب، والكراسي المتناثرة في الأزقة، تأويلُها أنها هربت من جدران المقاهي

الضيقة (...). بهذه الصورة يصير الأسلوب تأويلا ثقافيا، يقرأ خصوصية المكان بالقياس إلى نقيضه الحضاري والثقافي. وبالنسبة إلينا، نحن القراء، فإننا نتعامل معه بصورة غير منفصلة عن وعي الشخصية وحالتها العاطفية.

وإذا كانت المقاطع التي عرضناها إلى حد الآن، تلتبس بالاستعارة والمجاز وسائر الصور البلاغية المعروفة، فإن ثمة مقاطع أخرى، تراهن، لتصوير واقع المفارقة، على البعد الرمزي، أكثر من مراهنتها على التصوير التخييلي. وهذا المقطع الذي يصف أجواء عرس برجوازي يوضح قصدنا أكثر:

«العروسة التي تغير من حين لآخر بذلة تمثل منطقة من مناطق المغرب: القفطان الفاسي، اللبسة الأمازيغية، اللبسة الصحراوية.. لتنتقل بعد ذلك للتزيين الهندي والباكستاني وغيره لتختم بالفستان الأبيض الفرنسي الذي جُلب خصيصا من باريس». (ص: 114).

قد يبدوهذا الوصف عاديا من ناحية الأداء الفني، لكنه مهم جدا في سياق الواقع الاجتماعي الذي تعرضه الرواية، وتركز فيه على بيان أصول الطبقات الاجتماعية المكوِّنة له، في مستوى الهوية والثقافة والجمال، وغير ذلك من المستويات التي تمنح للطبقة صورتها التي تبدوبها في المجتمع.

يشكل هذا الوصف، في السياق الحواري داخل الرواية، نقيض وصف مفترض لعرس طبقة فقيرة، هوعرس «مصطفى» و«فاطمة»؛ حيث جاء على لسان العريس بشأنه:

«بالمناسبة، لقد قررت أنا وأختك فاطمة أن لا نقيم عرسا ونكتفي بعشاء عائلي حميمي. وسوف نوفر مصاريف العرس لندفعها كدفعة أولى لشراء بيت صغير» (ص: 114).

إن «مصطفى» بهذه الكلمة، يعبر عن ارتهانه إلى واقعه الاجتماعي؛ فهوبقدر ما يستسلم له، ويقرر الامتناع عن إقامة عرس كبير يستنزف المال، يحاول مقاومته بالتفكير في شراء بيت صغير، أما الكلمة السابقة التي تصف عرسا برجوازيا، فإنها ترتهن إلى واقع اجتماعي آخر، يكشف حجم البذخ الذي ينعم فيه أفراده، كما يكشف عن أصوله الثقافية والحضارية، وهنا تحضر بلاغة الترتيب واقعيا ولغويا؛ فقد بدأت العروس بالظهور بألبسة مختلفة تمثل مناطق مغربية عديدة، ثم انتقلت إلى الألبسة العالمية، وأخيرا، وهذه إشارة مهمة للغاية في بلاغة الملفوظ المعني بالتحليل، ختمت حفلة الألبسة بظهورها بـ«الفستان الأبيض الفرنسي الذي جُلب خصيصا من باريس».

قد لا يكون هذا الوصف ذا أهمية في السياقات الحِجاجية الخالصة، لأنه ليس مصطنعا، ويصف واقعا ثابتا، لكنه في السياق الجمالي والفكري لرواية «مخالب المتعة»، يحتل أهمية رمزية قصوى، لأنه يوجِّهنا إلى أصول الطبقة البرجزاوية المتحكمة في المغرب؛ فهي، في تأويل ممكن، فرنسية الهوى، أواستعماريته إن جاز القول؛ فما كان من ظهور العروس بألبسة مناطق المغرب المختلفة، ليس إلا جسرا ينقلنا إلى مظهرها النهائي الذي يمنحها صورتها الجميلة البهية، ويجعلها تبدوعروسا جذابة وفاتنة. وللقارئ أن يذهب إلى أبعد من هذا القول في تأويل الأثر البلاغي لهذا الملفوظ الوصفي المثقل بالدلالة الرمزية.

***

في خاتمة هذا التحليل، نود أن نؤكِّد بأن بلاغة رواية «مخالب المتعة»، ترتبط بخلق تأثير ذي طبيعة عاطفية-فكرية، فهي من جهة تزيد من إحساسنا بمعاناة الأفراد داخل مجتمع أنهكته المفارقات الناشئة عن سوء التدبير والفساد السياسي، ومن جهة ثانية، تحاول أن تنخرط، بآلياتها الجمالية المتاحة، في فهم أسباب هذه المفارقات، وأصولها، وانعكاساتها الممكنة على الأفراد، ومؤسسة الأسرة، وغيرها من مؤسسات الحياة.

الفصل الرابع

في تأويل الهُوية القلقة

(رواية «نوميديا» لطارق بكاري)

يحاول طارق بكاري في رواية «نوميديا» معالجة إشكالات متقاطعة، تؤول إلى تشظي الهوية، والقلق النفسي، والاجتماعي، والحضاري. ومن أجل القيام بمتطلبات هذه المحاولة التخييلية المركَّبة، استنفرت الرواية إمكانات فكرية وجمالية عديدة، تمكِّنها من الوصل بين هذه الإشكالات من خلال حكاية مركزية مأساوية، تستبطن العمق الإشكالي الذي يجمع بين الهوية والقلق في مساحة واحدة، وتسمح بخلق «توالد سردي»[1] داخلي قادر على فتح الإشكال المركزي على صوره الإشكالية الممكنة، مثل إشكال «النزوة الشرقية»، وإشكال «الصراع بين الشرق والغرب» (...)، ذلك أن سؤال الهوية في السرد، دائما ما يأتي محفوفا بأسئلة أخرى عديدة لها طبيعة شخصية وجماعية[2].

ولكي نُلِمَّ ببلاغة هذه الرواية، اخترنا أن ننظر إليها بوصفها تقنية إبداعية سردية (خطاب السرد) تستشكل العالم والإنسان (الاستشكال) بلغة تصويرية مناسبة (التصوير). وهذا الاختيار يسمح لنا باعتماد ثلاثة محاور، أولها محور «خطاب السرد» الذي سنبيِّن فيه معالم تأويل الخطاب السردي لقضايا الهوية والقلق من خلال زمنيته الإبداعية المستشكلة لذاكرة البطل، أما المحور الثاني، فهومحور «التصوير السردي»، وفيه سنرى كيف استطاع المكوِّن التصويري استيعاب ما تطرحه الرواية من تخييلات مأساوية تترجم أشكال التعالق بين القلق وأزمة الهوية، أما المحور الأخير، فإنه معني بمعالجة مستوى «الاستشكال» في الرواية، وفيه سنتعرَّف أهم الإشكالات التي حفلت بها الرواية في سياق بحثها لأزمات إشكالية عامة، تفرض فتحها على قضايا عديدة تتشابك معها.

---

(1) انظر بشأن هذا المفهوم: سيلفيا بافل، توالد السرد في ألف ليلة وليلة. ترجمة: نهى أبوسديرة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع1، ربيع 1994، ص: 47.

(2) عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج7، قنديل للطباعة والنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2016، ص: 05.

I - خطاب السرد: من «التذكُّر» إلى «التعرُّف»

في مستوى الحكاية الخام، أوفي مستوى الحِكاية المُستنتجة من القراءة، تحكي «نوميديا» عن طفل مغربي لقيط، وجده أحد القرويين ملقى في بادية أمازيغية اسمها «إغرم»، فأخذه إلى زوجته وأبنائه من أجل الاعتناء به، وأطلق عليه اسم «أوداد»، ومعناه باللغة الأمازيغية «الوعل»، غير أن رحلة الطفل في أسرة القروي، وفي «إغرم» بصفة عامة، ستنتهي، بعدما حامت شُبَه حول إمكانية كونه شخصا ملعونا، تسكنه الشياطين. غير أن نهاية «أوداد» في القرية، كانت نهاية في المكان فقط؛ فعلى مستوى الوجدان والفكر، ظل مسكونا بـ«إغرم»، وبحكاياتها، وأساطيرها، ولغتها؛ فرغم أن هذه القرية طردته، فإنه لم يعرف له هوية غيرها، ولم يحس بانتماء ما إلى فضاء آخر غيرها قط، اللهم إذا استثنينا انتماءه إلى الفكر التنويري كما سيأتي.

سيرحل «أوداد» عن «إغرم» إلى المدينة، لكن باسم آخر هو«مراد»، وهناك سيعتني به رجل آخر، غير أنه سيتعرض للتعنيف في الوسط الأسري الجديد، كما تعرض له في وسطه القديم، وسيُنظَر إليه دوما بوصفه شخصا منبوذا يحمل معه اللعنة، وبذلك تترسخ أزمته أكثر فأكثر.

بعد مدة من الزمن، استطاع «مراد» أن يؤسس وجوده المجتمعي والثقافي، فصار كاتبا تنويريا معروفا، ونسج علاقات مهمة، وراكم أموالا محترمة، لكنه لن يكون سعيدا، ولن تستقر هويته على شيء، بسبب إحساسه بالتمزق النفسي الناشئ عن كونه شخصا لقيطا غير مرغوب فيه، وبسبب مواجهته مشكلتين ضخمتين في حياته الشخصية، أولاهما انتحار عشيقته «خولة» بعد حملها منه، وثانيهما موتُ صديقه «مصطفى» في تفجيرات 16 ماي بالدار البيضاء.

وفي خضم تكاثر الأمراض والمآسي على «مراد» سيلجأ إلى طبيب نفسي من أجل العلاج، وسينصحه بضرورة العودة إلى «إغرم» من أجل الاستشفاء، وعملا

بنصيحته سيعود إلى القرية مرة أخرى، وسيشتري هناك فندقا يمكث فيه إلى غاية نهاية زمن الرواية، وستكون برفقته فتاة فرنسية اسمها «جوليا» تعرف عليها في الجامعة، بعدما قدَّمت له نفسها بوصفها صحفية تنجز تقريرا عن الجنس في المغرب، لكنها في الواقع كانت روائية استعمارية، اشترت ملف «مراد» من طبيبه النفسي «الهاشمي» من أجل كتابة نص روائي عن الأبعاد النفسية والثقافية للفرد المغربي، و«مراد» سيكتشف سرها، وسيواصل معاشرتها جنسيا رغم نزيف الخيانة.

قضى «مراد» مدة الاستشفاء في «إغرم» وهويعاشر جنسيا «جوليا» ورفقيته المناضلة اليسارية السابقة «نضال» التي كانت تتردد عليه بين الفينة والأخرى، وقضاها أيضا، وهويتجول في القرية ويتذكر حكاياته فيها، وهي حكايات ممزوجة بأساطير دينية-شعبية، تضفي على القرية طابع الفضاء الغريب، لكن هذه الغرابة هي غرابة واقعية تجسد صورة المكان الحقيقية، رغم كل ما امتزج بها من تخييل سردي مُغرب ظاهريا (قلعة الرومي مثلا). وكما أن للقرية ماضيها القديم الساكن في ذهن مراد، فإن لها واقعها الجديد الذي يشاركه لحظات الاستشفاء، وهوواقع السكون المخيف والتطرف (...).

سيستمر مراد على حاله في معاشرة خليلَتَيْه، وفي قراءة مذكرات عشيقته المنتحرة «خولة»، وفي مواجهة خطر المتطرفين في القرية، إلى أن ينتهي به الأمر إلى الانتحار، لكن ليس قبل أن يعشق الفتاة الأمازيغية الخرساء (نوميديا).

هذا عن الحكاية الخام، أوعن الحكاية على نحوما جرت عليه في الزمن الطبيعي، **فماذا عن خطاب السرد؟ أوماذا عن الزمن البلاغي لخطاب السرد؟**[1]

---

(1) يرى محمد فكري الجزار أن آليات البلاغة يمكنها أن تمتد إلى قراءة الإبداع السردي؛ ففي مستوى الزمن السردي مثلا، يمكن لمفاهيم «المساواة» و«الإيجاز» و«الإطناب» أن تساعدنا على تمثُّل طريقة الراوي في بناء زمن السرد الروائي على مستويات التلخيص والحذف ومطابقة الزمن السردي مع الزمن الحكائي، وفي مستوى الضمائر السردية، يمكن أن يفيدنا مفهوم «الالتفات» (...). انظر: محمد فكري الجزار، **البلاغة والسرد**، ص: 246 -248.

استعمل طارق بكاري تقنيات إبداعية سردية عديدة في تقديمه حكاية «أوداد»، ويُفترض أن اختياراته في هذا الصدد، كانت موجَّهة برؤية سديدة؛ فآلية الروائي الأساس في تحقيق تواصل إبداعي-بلاغي مُلهم مع القراء، تتمثل في تصرفه الذكي في صيغ السرد وأدواته. وفي تقديرنا، فإن السرد في «نوميديا»، على مستوى الزمن، وبناء الشخصية، واختيار الضمائر، والتلخيص، والحذف، والإطناب (...)، تحكَّم فيه نسقان، هما نسق التذكُّر، ونسق التعرُّف، وكلاهما سار في اتجاه واحد، هواتجاه ترجمة أزمةِ شخصيةٍ متشظية إنسانيا ونفسيا وحضاريا ومجتمعيا.

وما جعلنا نُرجع تقنيات السرد في «نوميديا» إلى نسقين مُحرِّكين، هي الرغبة في وضع اليد على موجِّهات الصنعة الإبداعية داخلها، ورغبتنا في تلخيص القول عن الخصوصية التقنية لهذه الرواية.

فما هي معالم النسقين المذكورين على مستوى خطاب السرد؟ وما دلالاتهما الممكنة؟

أ- نسق التذكُّر:

حكاية «أوداد»، ترويها «ك. جوليا» الاستعمارية الفرنسية، فهي المؤهلة الأولى للحكي؛ فقد امتلكت خطوط الحكاية جيدا، بفضل توفرها على الملف الطبي الذي اشترته من الدكتور «بنهاشم»، وبفضل معاشرتها للبطل عن قرب، غير أن «جوليا»، لن تستأثر بضمير السرد كثيرا، بل ستمنح مقاليده لـ«أوداد» نفسِه لكي يقدِّم إلينا مأساته المركبة، وبين الفينة والأخرى، ستعمل على التدخل في السرد بضميرها الخاص.

على المستوى الزمني يبدأ زمن السرد من لحظة عودة «أوداد» إلى «إغرم»:

«كنت أعلم أنني أقترف بعودتي المجنونة إلى هذه القرية خطأً فادحا، وأن هذه العودة لا بد أن تحرك بسخط كل ذكرياتي الراسبة. أعود إلى إغرم مضرجا بأوجاع

جديدة، أعود لأوقظ تعبا قد خلته إلى وقت قريب قد انطفأ نهائيا... في إغرم -هذه القرية الغريبة والجميلة- سيشتعل فتيل الذاكرة، وسيحترق ذلك الحبل النحيل شيئا فشيئا، وستنتهي ناره إلى الحزام الناسف الذي يطوِّق القلب المُتعب». (ص: 11).

وقد كانت هذه العودة مُحفِّزا على حكي الذاكرة، أوعلى توليد ما أطلقنا عليه «نسق التذكر» في الرواية؛ فلقاء «أوداد» بقريته، سيجعله يطلق العنان لحكيه الشاعري لما جرى له فيها، ولما سمعه من حكايات ظلت خالدة في ذهنه، كما سيجعل حكيه يمتد إلى ما جرى له في المدينة أيضا، ما دام الحكي هوحكي المأساة، ولعل مأساة المدينة بالنسبة إلى «أوداد»، هي مأساة «خولة» المنتحرة، و«مصطفى» القتيل، وأوضاع الحياة الرديئة، لا سيما ما يتعلق بحياته الشخصية المسجورة بالإقصاء والطرد والشيطنة.

إن الذاكرة في الرواية هي الحكاية الأصل، وكل ما أعقبها من «تعرُّفات» لواقع «إغرم»، وواقع المجتمع الجديد الذي يملؤه التطرف والخيانة، لم يكن لينفصل عنها، لأن ذات «أوداد» تشكَّلت، على مستوى التلقي العاطفي، من خلال جراح الماضي، لذلك كانت نظرته إلى كل «جديد» يتعرّفه نظرة مأساوية، تضاعِف مأساة الواقع الحقيقية.

وعلى مستوى طريقة السرد، فإن «نوميديا» اعتمدت عدة تقنيات لعرض ما نسميه «مرايا الذاكرة» (عنوان الفصل الأول)، وهي تقنيات واعية بمقاصدها وتأثيراتها العاطفية، وبعلاقتها بسيرورة الحكاية وممكناتها الجمالية والتأثيرية. وهنا سأكتفي بعرضين تقنيتين اثنتين:

- **التذكُّر المشفوع بالرواية الأسطورية:** لم يفصل «أوداد» في استرجاعاته لماضيه في القرية بين الوقائع التي عايشها، وما وصله عنها حِكايةً، عن طريق الرجل الذي تبناه (أمحند)؛ فنحن حين نقرأ مآسي «أوداد» (العذاب العكسي الذي

لحق أفرادا من أسرة «أمحند» اعتدوا عليه - مصرع الأحباب...) ، نقرأ في وقت واحد مآسي «إغرم» الأسطورية (قلعة الرومي - قصة الذبيح ...)؛ فكأن «أوداد» هوالصورة المصغرة للقرية التي استقبلته مكرهة (صورة الاختزال)، ولفظته بعد ذلك، أويجوز القول إن كلاهما يحكي حكاية الآخر، وهذا ما عبَّر عنه «أوداد» في إجابة نفسية صامتة عن سؤال «جوليا» بخصوص علة اختياره قرية «إغرم» مُقاما له: «فلتسْألي هذه القرية، فهي نفسها قد تخبرك القليل عن الليالي التي نزفتُها في صمت» (ص: 16). وهذا الاتحاد بين الذات والفضاء المكاني، خلق حكاية مركّبة يجتمع فيها الواقعي بالسحر الأسطوري، وهوالأمر الذي ينعكس على نشاط الفعل القرائي.

- **القراءة المتقطعة لمذكرات «خولة»**: حصل «أوداد» على مذكرات العشيقة المنتحرة «خولة»، لكنه لم يقرأها إلا عند وصوله إلى «إغرم»، وقراءتُه لها لم تكن مسترسلة؛ فهولم يجرؤ على محاورتها مباشرة، بل كان «يقطِّر» منها الأحزان شيئا فشيئا، وذلك تبعا لدرجات اتقاد عاطفة الحزن والشبع الاضطراري من العالم داخله، أما القارئ فكان يقرأ معه حكاية منتظمة خطيا، لكنها متجزِّئة في زمن القراءة، وهذا الأمر يصدق على حكايات أخرى في الرواية (حكاية القرية - حكاية مصطفى - حكاية جوليا - حكاية نضال...)، تشكلت بالموازاة مع تشكل الحكاية المركزية لـ«أوداد». واللافت للانتباه في هذه المذكرات أنها رافقت حكاية راويها العاطفية بشكل متماثل، فعندما وصل «أوداد» إلى رواية فعل الانتحار، كان هوالآخر قد امتلأ بكل الأسباب التي تأخذ بيده إليه. لكن لا نغفل هنا الإشارة إلى أن قراءة مذكرات «خولة» تحمل بعدين، الأول تذكُّري، والثاني تعرُّفي، والأول هوالمقصود في هذا المقام، حيث أن هذه المذكرات كانت تستدعي في ذهن «أوداد» علاقته المعقدة بعشيقته، أما البعد الثاني فسيأتي الحديث عنه بعد قليل.

وخلاصة ما يمكن قوله عن نسق «التذكر» في «نوميديا»، يتمثل في أن حكي الذاكرة داخلها شكَّل عصبها الأساس؛ حيث إن الذات المركزية فيها، لم تستطع الانفصال عن تاريخها النفسي والمجتمعي، وظلت تمتلئ بسلبياته إلى الوقت الذي غادرت فيه العالم. إن ضغط الذاكرة في الرواية تيمة جديرة بالمناقشة، لا في صلتها بحياة البطل فقط، بل في صلتها بحياة المجتمعات المنخورة بجراحات الماضي وإخفاقاته.

ب- نسق التعرُّف:

أشرنا سابقا، إلى أن حكي واقع الحال في الرواية لم ينفصل عن حكي الذاكرة، فأحداث حاضر «أوداد»؛ أي ما حصل معه في فترة مكوثه في فندقه بقرية «إغرم»، حصل تمثُّلها بوعي شكَّلته ذاكرة مجروحة. وعلى كل حال، فإن التعرف في «نوميديا» هو الوجه الثاني لجراحات ذات معذَّبة.

وإذا أردنا اختصار أهم «تعرُّفات» بطل الرواية، فإننا سنرجعها إلى ثلاثة مستويات:

- **تعرُّف خيانة «جوليا»**: ذكرنا سابقا أن هذه الشابة الفرنسية قدَّمت نفسها للبطل بوصفها صحفية، لكن «أوداد» سيقف على قرائن تثبت أنها تتجسَّس عليه بهدف الحصول على مادتها الروائية، وذلك ما سيعمِّق جراحاته، ويريه وجه الخيانة الكالح، والذي لا يختلف كثيرا عن وجه الطرد والشيطنة والتعذيب النفسي والجسدي.

- **تعرُّف واقع التطرُّف في «إغرم»**: تلقى «أوداد» تهديدات بالقتل من طرف متطرفين في القرية، وهوأمر غير معهود في هذا الفضاء؛ فرغم أن التأذِّي من التطرف الديني كان شيئا مألوفا عند البطل (مقتل صديقه مصطفى في تفجيرات 16 ماي بالدار البيضاء)، فإنه لم يكن يتصور أن طهارة قريته «ستتلطخ» يوما بفكر المتطرفين.

- **تعرُّف مأساة «خولة»**: رغم أن «أوداد» كان على علم بمأساة عشيقته المنتحرة، إلا أن مذكراتها المكتوبة أعطت لقصتها بعدا بلاغيا جديدا، لأنها سجلت الوقائع، المحدودة بحَدَّي العشق والانتحار، بأسلوب شاعري مؤثر، وهوالأمر الذي جعل البطل يتجرع مرتين تعرُّفا مأساويا لحكاية لا تخفى مسؤوليتُه فيها.

غير أن نسق «التعرُّف»، سيكون له فاعل آخر في الرواية، فإذا كان «أوداد» قد تعرَّف الخيانات والقسوة، فإن القارئ سيتعرَّف، فيما يُعرف بـ«المفارقة الدرامية»[1]، خيانات «جوليا» المركبة التي جهلها «أوداد»؛ ذلك أن الروائية الفرنسية ستخبرنا في خاتمة مسوداتها بحقائق مفارقة، منها أنها هي من دبَّرت مسألة التهديد الإرهابي لتوهِم «أوداد» أن شبح الإرهاب يطارده، لعل الأمر يكشف لها عن جوانب غير معروفة من شخصيته (ص: 418)، وهي من وفَّرت عمدا القرائن التي جعلته يكتشف حقيقتها، لكي ترى فيه «شهريار» الذي تبحث عنه في المجتمع الشرقي، لكنها تعترف في النهاية قائلة إن «أوداد» قزَّم، دون أن يدري، «دوري في الحكاية وحرمني من لذة تقمّص دور شهريار كاملا». (ص: 419).

في نهاية الرواية، يتعرَّف القارئ أن «جوليا» تعترف بأن قسوتها مع «أوداد»، خلقت ردود فعل غير التي توقعتها، لأن برود الضحية، وشجاعته المغلفة باليأس، عاملان جريا ضد تيار المتوقَّع من شخصية عربية ممتلئة بروح الشرق. وفي ظل هكذا نتيجة، فإن الحصيلة النهائية لهذه العلاقة المعقدة بينهما هي «الحب». تقول «جوليا»: «أأقول أحبك يا ملاكي الشارد؟ بعد ماذا؟ بعد أن عبَّرت لك عن هذا الحب بطريقة سادية، أم بعد أن اقتدتك إلى أشد مسالك الحياة وحشة .. وأضعتك». (ص: 422).

---

(1) انظر: نجاة علي، مفهوم المفارقة في النقد الغربي، مجلة نزوى، وزارة الإعلام العمانية، مسقط، ع 53، 2008، ص: 76.

وهكذا، فإن نسقي السرد، التذكري والتعرفي، يسيران في اتجاه تأزيم الوجود النفسي والحضاري لـ«أوداد»، بصورة تجعله ضائعا بين زمنين، زمن الماضي، وزمن الحاضر، وبين فضاءين، فضاء قديم قاس، وفضاء جديد أكثر قسوة، وبين أشخاص يَسْعَون إلى التَّطهر من قربه، وبين أشخاص آخرين، إما يسعون إلى اغتياله، وإما يتخذونه معبرا نحو نزوات استعمارية مقيتة.

وإذا كان ميزة الخطاب السردي لـ«نوميديا» كامنة في اجتراحها خطَّين سرديين، يعكسان دلالات متعددة عن شخصية تختزل الكثير من اختلالات الواقع وأزماته، فإن مستواها التصويري قد سار، هوالآخر، في هذا الاتجاه كما سيأتي في المحور اللاحق.

2 - خصائص التصوير السردي: الكُلِّية وتمثُّل المأساة

من الخصائص الأساسية التي ميَّـزَت لغة «نوميديا»، قدرتُها على تمثّل موضوعها تصويريا، ذلك أن الصور البلاغية التي راكمتها، تجد أصلها في دلالات الفجيعة والوجع والقرف والتَّشتت، وغير ذلك من الدلالات التي اشتغل عليها طارق بكاري على المستوى الإشكالي في الرواية، وهذا الأمر يصدق على عدد من الصور المسجورة بالأبعاد الإنسانية والجمالية.

وكما أومأنا سابقا، فإن الصورة في السرد لا تُختزل بالضرورة في الصور البلاغية التقليدية المُقتبسة من الخطاب الشعري (التشبيه - الاستعارة ...) القائم على المقوم الانزياحي، بل هي قادرة على إنتاج صور أخرى تشتقها من تكوينها الجنسي وسياقها النصي وتراكيبها السردية المختلفة، لتثير بها أبعادا جمالية وسمات إنسانية مختلفة.

من هذه الصور، مثلا:

- **صورة الوجع:**

يقول «أوداد» مُصوِّرا جانبا من جوانب الحياة في القرية: «مررنا بين حقول الذرة الواقفة بكبرياء كأوجاعي، وتطلعنا إلى الفلاحين وهم يكدحون ويرفعون معاولهم حتى تعانق السماء، ثم يهوون بها فتبقر بطن الأرض بطريقة فيه انتقام من شيء ما لا أعرفُه ولا أظن أنهم يعرفونه» (ص: 17). يستعمل هذا الملفوظ ذاتَ «أوداد» بوصفها مرجعا لقياس الأوجاع (الواقفة بكبرياء **كأوجاعي**)، وهذا الإجراء البلاغي يتكرر في مواضع أخرى من الرواية، الأمر الذي يكرِّس حضور ذات البطل في التصوير بوصفه هدفا ومصدرا. بالإضافة إلى هذا البعد، تتميَّز صورة الوجع في هذا الملفوظ، وفي ملفوظات أخرى، بسِمة «اللاأدري»، وهذا ما يبدوواضحا في قول «أوداد» إن الفلاحين ينتقمون من شيء لا يعرفونه ولا يعرِفُه هوالآخر!

إن الوجع في رواية «نوميديا» يقدَّم بوصفه نازلة إشكالية، تتصف بالغموض (اللاأدري) والعبثية واللامعقول، لكنها في المقابل، تتصف بثبات واضح عندما تُقاس إلى الإحساس الذاتي (المرجعي)؛ فالوجع في التعرف الوجداني-الذاتي شديد الوضوح، وشديد الألم، وشديد التدمير.

- **صورة النَّزْف:**

كثيرة هي المواضع التي جاء فيه الحديث عن نزيف «أوداد»، وعن حمرة الدم وسيلانه. إن الأمر في الرواية، أشبه بلازمة بلاغية-شاعرية، تفخِّم في أذهان القارئ آلام البطل وجراحه. ومن أمثلة الملفوظات المندرجة في هذا السياق: «كانت الدماء تسيل بغزارة واندفاع دونما توقف، ودونما توقف كنت أحثُّ الخطوصوب النهر» (ص: 179). وقد كان لهذا الانتشار لصورة النَّزف في الرواية أثر شاعري قوي، منح للغة السرد هويَّتها المناسبة، وخلق الانسجام الإشكالي بين حكاياتها وفصولها بجمالية

ضمنية، تعطي لحركية القراءة نشاطا مرغوبا فيه، وسمة عاطفية قريبة من عوالم الرواية المتصفة بالمأساة.

- صورة التجسُّد:

يمكن الحديث عن هذه الصورة في سياق وصف «أوداد» الفتاة الأمازيغية الخرساء التي عشقها عشقا صوفيا، يشبه عشقه قرية «إغرم». والتجسُّد الذي نعني هنا هوتجسد «إغرم» في نوميديا، أوتجسد كل ما هومفقود بالنسبة إلى البطل في طيف هذه الأمازيغية . يقول «أوداد»: «أتذكر شعرك الأسود المهيب وعينيك الواسعتين كمهاة وقوامك المعجزة الذي لا تسعفني الكلمات على استحضاره، **نوميديا تلبس هذا المكان كأنما ما خُلقت إلا لَه**» (ص: 336). إن «نوميديا» في الرواية هي ذلك المفقود الأبدي، أوذلك المؤجَّل الدائم، ولذلك فإن تجسد كل ما هومرغوب فيها، هوتجسد إشكالي؛ فهي في الأصل، لا تقبل فعل «التجسد» بوصفها فعلا ماديا ملموسا؛ فهي طيف أوشبيهة بالطيف، موجودة لكنها غير ممكنة!

- صورة القرف:

ترددت هذه الصورة في سياق وصف «أوداد» فكر المتطرفين وهيئاتهم وسلوكهم، كما ترددت في سياق وصفه مظاهر التخلف المجتمعي، غير أنها أحدثت نوعا من التشويش في الرواية، لأنها أخرجتنا من مقام التخييل السردي، وأدخلتنا إلى مقام خَطابي محض، يتوسل الهجاء والسخرية المباشرة، وغيرهما من الوسائل البلاغية غير الملائمة للتخييل الروائي. ثم إن صفات شخصية «أوداد» لم يكن يناسبها أن تتحدث لغة الخطابَة، لأنها، بكل بساطة، شخصية إشكالية. وعلى كل حال، فإن هذه الصورة، في تقديري، تُصنَّف ضمن العوامل القليلة التي أثرت على جودة «نوميديا».

وكما سبقت الإشارة، فإن هذه الصور، وصورا أخرى لم نذكرها، لم تشتغل جزئيا فقط، فمثلما هي موجودة في حيزها اللغوي الضيق، توجد أيضا في حيز الرواية العام، فهي تتكرّر من حين إلى آخر بوعي سردي-إبداعي لافت للانتباه، وتأتي في صور مختلفة يقتضيها سياق التصوير، وهذا ما يفيد أنها مكونات دينامية داخل الرواية، وأنها تشكّلت في ظل تفكير مركب في الكون الروائي. يمكن أن نقول عنها، إنها صور كلية، والصورة الكلية، حسب محمد أنقار، «توجد دائما في حالة غياب، يستحضرها المتلقي بعد اطلاعه الكلي على المتن، اعتمادا على مجموعة من مرتكزات القراءة وقوانينها»[1]، لكن هذا الغياب ليس موجودا على مستوى وعي المؤلِّف، بل هوغياب انتظاري، ينتفي، كما يقول الناقد الألماني إيزر، عندما يتفاعل القارئ مع النص[2]. ولا شك أن قارئ «نوميديا»، سيلمس هذه الخاصية التصويرية الكلية التي نتحدث عنها، وتتشكل عنده ملامح التصوير المتفاعل مع دلالات الأسى والتشظي والضياع.

وعن هذه الإشكالية، يقول عبد الرحيم الإدريسي، «إن توفُّر الطاقة الشاعرية في مستوى الجملة فقط، وفي حدود الأفق اللغوي والبلاغي المباشر لا يحقق بالضرورة شاعرية النص الروائي، إذا ما أغفلت الخصائص الكلية الشاملة للجنس الروائي، من تخييل وسياق نصي وتركيب لغوي، أوأبعدت الشروط المحددة لطاقة المقاطع البلاغية واللغوية والصور النصية المتساندة مع مكونات الحكي من شخصيات وفضاء وأحداث ومنظور»[3]. وإذا أخذنا صورة النَّزف على سبيل المثال، فإن هذه الشروط

---

(1) محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، ص: 29.

(2) انظر: عبد العزيز طليمات، فعل القراءة- بناء المعنى والذات، قراءة في بعض أطروحات ولفغانغ إيزر، نُشر ضمن الكتاب الجماعي: نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، جامعة محمد الخامس، 1993، ص: 153.

(3) عبد الرحيم الإدريسي، استبداد الصورة، ص ص: 24-25.

تصدق عليها بشكل واضح، فهي صورة ممتدة في مواضع كثيرة من الرواية، ولها صلة قوية بتكوين شخصية البطل وتشوُّفه التشاؤمي إلى المستقبل، كما لها علاقة بمنظور الرواية التراجيدي، وبفضائها المسكون بالأسى والألم.

وبناء على ما سبق، فإن التصوير في «نوميديا» يقوم على خاصيتين جديرتين بالذكر، هما الكُلِّيَّة وتمثل المأساة، الأمر الذي يجعله (التصوير) يؤسس علاقة منسجة مع خطاب السرد في انفتاحه على جراح ذاكرة متعبة ومريضة، وفي تناوله لحظات الحاضر المؤلمة والصادمة.

3- الاستشكال الروائي: من الجزئي إلى الكلي

إذا كان ما تقدَّم من الكلام عن «نوميديا» قد استغرق مستواها البلاغي-النصي، فإن هذا المحور سيستغرق مستواها الفكري-الحجاجي. وطبعا فإن الفصل بين المستويين أمر غير ممكن داخل الرواية، لكن الدوافع المنهجية، يمكن لها أن تسمح لنا به، في حدود ما يحقِّق مسعانا التأويلي. وكما سبقت الإشارة فإن الرواية تستشكل الهوية والقلق في حدود ما يحيط بهما من أسئلة وقضايا ذات طبائع مختلفة، وذلك ما جعلها تتطرق إلى إشكالات جزئية عديدة، تؤول في نهاية المطاف إلى إشكالها الكلي الأساس.

وهنا اخترنا أن نعرض ثلاثة إشكالات، تلفت القارئ بحضور مهم داخل الرواية، وهي:

- إشكال الهوية المتشظية:

تقدِّم الرواية «أوداد» بصفته شخصا ذا هوية إشكالية؛ فهوأمازيغي ينتمي إلى جغرافيا معروفة أنثربولوجيا (إغرم)، لكنه غير مرغوب فيه، لأنه لقيط، أي مجهول

الهوية ! وهذا ما جعل أبناء القرية يلحقونه بهوية دُنْيا في التصور الشعبي-الديني، وهي هوية «المدنَّس». وقد قدمت الرواية، حسب محمد برادة[1]، صورة متقدمة عن هوية «أوداد» بعد رحيله إلى المدينة وتدرجه في التعلم وتعرف العالم؛ إذ بدا إنسانا «مُعولما» على مستوى الانتماء الفكري، إنسانا يتبنى قيما كونية في نظرته إلى الآخرين على الأقل، لكن ذلك لم يمنعه من الإحساس بالانشطار والضياع والتمزق، لذلك تظل إشكالية الهوية في الرواية منفتحة على عدة أسئلة وتكهنات.

تمكننا شخصية «أوداد» الإشكالية من تلمُّس مشكلة الهوية بشكل متقدِّم؛ لأن صفة (اللقيط) التي صاحبته منذ انفتاح وعيه على العالم، جعلته يعيش أزمة الهوية نفسيا واجتماعيا وحضاريا؛ فالهوية بالنسبة إليه حالة وعي متدرِّج خاضع لتجارب الحياة وتحولاتها، الأمر الذي يجعل منه ذاتا وموضوعا داخل نقاش الهوية. لقد كان «أوداد»، بحكم ثقافته وتجاربه الاستثنائية في الحياة، ذا قدرة كبيرة على ترجمة تشظي الهوية إنسانيا وفكريا أيضا.

- إشكال العلاقة بين الشرق والغرب:

تستوعب العلاقة التي جمعت «أوداد» بالروائية الفرنسية «جوليا» عدة أفكار بخصوص علاقة الشرق بالغرب، منها الصورة التقليدية التي يحتفظ بها الغربيون عن رجال الشرق، وهي صورة «شهريار»، الرجل النزوي- العنيف. غير أن طارق بكاري قد كسَّر هذه الصورة، حينما شكَّل «أوداد» تشكيلا مختلفا عما توقَّعته «جوليا»، فقد بدا شخصا متوازنا على المستوى الفكري، وردود فعله كانت باردة وهادئة رغم دماره الداخلي، وذلك ما عمَّق أزمة الروائية الشابة بشأن تمثل شخصية رجل شرقي اجتمعت فيه المتناقضات.

---

(1) انظر مقاله: عن رواية «نوميديا». صحيفة الحياة، 6 يوليوز، 2015.

- **إشكال النزوة الشرقية:**

أطنب طارق بكاري كثيرا في وصف المشاهد الجنسية لشخصية «أوداد» مع عشيقاته، وذلك ما يجعلنا نتساءل عن سر ذلك، وعن إضافاته الجمالية والإشكالية. ولعل قراءً كثيرين قد استدعوا، في سياق طرح هذا السؤال، رواية الطيب صالح «موسم الهجرة إلى الشمال»، وتحديدا شخصية «مصطفى سعيد» الذي اختار الانتقام من الغرب جِنسيا[1]. فهل يكون «أوداد» صورة أخرى لـ«مصطفى سعيد»؟ الجواب سيكون بالنفي طبعا، لأن «أوداد» له طابع شخصي يجعله في منأى عن أفكار الانتقام. وفي تقديري الشخصي، فإن النزوة الجنسية في «نوميديا» تحيلنا على أحد أكثر الأبعاد أهمية في الشخصيات المتشظية على مستوى الهوية، وهوالبعد العبثي المكرِّس لغياب التوازن النفسي والاجتماعي والحضاري. وكيفما كان الحال، فإن المبالغة في وصف اللحظات الجنسية في «نوميديا»، تُبقي الأسئلة مفتوحة بخصوص إضافاتها الجمالية، لا سيما أن الأمر قد يبدومزعجا للقارئ، وبخاصة أن المشاهد الجنسية قد صيغت بنَفَس تخيلي مكرَّر تقريبا.

***

في نهاية هذا التحليل، يمكن أن نرتِّب الخُلاصات التأويلية التالية:

- تعتمد رواية «نوميديا» نسقين سرديين في تقديم حكايتها عن شخصية «أوداد» الإشكالية، وهما نسق التذكُّر ونسق التعرُّف؛ الأول يحيلنا على جراحات الذاكرة وانعكاساتها على التكوين النفسي والحضاري للفرد، والثاني يحيلنا على أزمات الحاضر المعقدة.

---

(1) يُمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1983، ص: 263.

- اعتمدت الرواية مستوى تصويرا يحكمه مبدآن مهمان، الأول هوتمثل المأساة بوصفها تيمة روائية، والثاني هوالكلِّية؛ أي إن صور الرواية لم تشتغل في حيز جملي ضيق، بل وُظفت وفق رؤية كُلية تلخص الإشكال الروائي.

- عالجت الرواية، في المستوى الفكري، إشكالات اجتماعية وحضارية ونفسية مهمة، مثل الهوية المتشظية، وصورة الشرق في الوعي الغربي (...).

خاتمة

في خاتمة هذا الكتاب، نودُّ أن نؤكد فكرة أساسية، وهي أن بلاغة الرواية ليست قضية محسومة من الناحية المنهجية على الأقل، لذلك يتوجُّب علينا في كل تعرُّض لها أن نوضِّح الضوابط التي يمكن الانطلاق منها لكي نقدِّم قراءة لا تعصف بخصوصية هذا النوع السردي، وتلحقه بتعميمات لا تساعد على الإمساك بهويته البلاغية، مثل تعميم الخطاب الحجاجي، وتعميم الخطاب السردي، وغير ذلك من التعميمات التي لا تراعي خصوصية الخطاب الروائي، ولومن داخل اتجاه من اتجاهاته، أوفي تحقُّق من تحقُّقاته النصية المتعددة.

وقد جاء هذا الكتاب ليقدِّم وجهة نظره في بلاغة الرواية انطلاقا من هذه الفكرة المهمة، فعمل على توضيح طبيعة المقاربة البلاغية التي يمكن أن نتبناها؛ فاقترح وصل البلاغة بوصفها نظرية في الخطاب التأثيري، بالتأويل بوصفها نشاطا يتبنى تعدُّد الفهم ومرونته، الأمر الذي جعلنا، في الشق التطبيقي، نوازن بين تخصيب المعاني التأثيرية للروايات المدروسة، وبين التعليل البلاغي المنصب على الجانب التأثيري في شِقَّيه، الشق الاستحواذي، والشق الحِجاجي-الضمني.

لقد كانت هذه الخطة مناسبة بالنسبة إلينا من أجل التعامل مع فكرة التأثير النوعية في الرواية، لأنها لا تتعامل معها تعاملا أُحاديا، فتغلب جانب التأثير الفني على جانب التأثير التداولي، أوالعكس، إنما تُراعيهما معا، وتجعل الاستحواذ على القارئ فنيا مدخلا ممكنا إلى التأثير فيه عمليا.

ومن الجوانب الأخرى التي تدعّم اختيارنا البلاغي-التأويلي في هذا الكتاب، أننا تعاملنا مع الرواية انطلاقا من خاصيتها التشخيصية كما شرحها باختين في كتاباته،

حيث إننا نظرنا إلى تأثيرها التداولي بوصفه فعلا غير مُباشر، لأن الرواية لا تقوم على صوت المؤلِّف الذي يتحدث بفكره ووعيه، إنما تقوم على تشخيص تعددية إنسانية (اجتماعية - إيديولوجية ...) واسعة، وهذا ما يوجِّهنا، ليس إلى تعيين تأثيرها التداولي، وإنما إلى تأويله بناء على طريقة التشخيص ووسائله وأساليبه.

وختاما، فإن فكرة وصل البلاغة بالرواية تمثل مسلكا صعبا، لا يحتاج إلى المرافعة النظرية فقط، بل يحتاج، فوق ذلك، إلى تقديم مُقترحات إجرائية تقدِّر خصوصية الرواية، وتراعي إمكانات البلاغة ومقولاتها، وما قدَّمناه في هذه المحاولة الاستشكالية- التطبيقية، يمثل وجهة نظرنا المرحلية في الموضوع.

لائحة المصادر والمراجع

- النصوص الروائية:

- طارق بكاري، **نوميديا**، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط2، 2016.
- فاتحة مرشيد، **مخالب المتعة**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، ط2، 2010.
- مصطفى لغتيري، **عائشة القديسة**، مطبعة دار القرويين، المغرب، ط2، 2016.

- المراجع العربية والمترجمة:

- أحمد إبراهيم الهواري، **نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر**، دار المعارف، مصر، ط1، 1978.
- أحمد التادلي الصومعي، **المُعزى في مناقب أبي يعزى**، تحقيق: علي الجاوي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بأكادير، جامعة ابن زهر، 1996.
- أحمد اليابوري، **في الرواية العربية التكون والاشتغال**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000.
- أحمد طه إبراهيم، **تاريخ النقد الأدبي عن العرب- من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري**، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1937.
- إدريس الكريوي، **بلاغة السرد في الرواية العربية**، منشورات ضفاف، بيروت- دار الأمان، المغرب - الاختلاف، الجزائر، 2014.

- إدريس بلمليح، **المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب**، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، جامعة محمد الخامس، ط1، 1995.
- أدونيس، **الشعرية العربية**، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989.
- أرسطو، **الخطابة**، تحقيق وشرح: عبد الرحمان بدوي، دار الرشيد للنشر، العراق، 1980.
- أرسطو، **في الشعر**، ترجمة: شكري عياد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2012.
- أمبرتو إيكو، **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط2، 2004.
- أمبرتو إيكو، **تأملات في السرد الروائي**، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط2، 2015.
- أميمة صبحي خليل علاء الدين، **حجاجية الحوار في رواية (الكرنك) لنجيب محفوظ**، مجلة اللساني الصادرة عن كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، جامعة محمد الخامس، المجلد 1، العدد 3، صيف 2021.
- أمين الخولي، **فن القول**، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1992، ص: 239-240.
- أوليفيي روبول: **هل يُمكن أن يوجد حِجاج غير بلاغي؟** ترْجَمه محمد العمري، ونشره ضمن كتابه: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء-بيروت، 2005.
- باتريك شارودو، **عندما يكون الحجاج مجرد هدف إقناعي- نموذج الخطاب السياسي**، ترجمة: عبد القادر ملوك، مجلة اللساني الصادرة عن كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، المجلد 1، العدد 3، صيف 2021.

- بيير شارتييه، **مدخل إلى نظريات الرواية**، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2001.

- تيري إيجلتون، **نظرية الأدب**، ترجمة: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1995.

- الجاحظ (عمروبن بحر)، **رسالة مفاخرة الجواري والغلمان**، نُشرت ضمن رسائل الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1979.

- جان ميشيل أدم، **السرد**، ترجمة: أحمد الودرني، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2015.

- جورج لوكاتش، **الرواية كملحمة بورجوازية**، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1979.

- جون مولينو، **الأنطولوجية الطبيعية والشعر**، ترجمة: محمد حرصي، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، بني ملال-المغرب، ع11، 2017.

- حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986.

- حسن الطويل، **بلاغة السيرة الصوفية في رواية «الأطلسي التائه» لمصطفى لغتيري**، مجلة سرديات، جائزة كتارا الدولية للرواية، قطر، العدد الثالث، شتنبر 2021.

- حسن الطويل، مبادئ التلقي الشعري عند الأصمعي، مجلة البيان، الكويت، ع613، 2021.

- حسن الطويل: **البلاغة وأسئلة الخطاب**. دائرة الثقافة بالشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2024.

- حميد لحمداني، **أسلوبية الرواية- مدخل نظري**، منشورات دراسات سال، المغرب، 1989.
- حميد لحمداني، **النقد الروائي والإيديولوجيا- من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1990.
- حنا عبود، **من تاريخ الرواية**، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2002.
- ديفيد لودج، **الفن الروائي**، ترجمة: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002.
- رنيه وليك وأوسين وارين، **نظرية الأدب**، ترجمة: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، 1992.
- روجر آلان، **الرواية العربية-مقدمة تاريخية ونقدية**، ترجمة: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997.
- رولان بارت، **قراءة جديدة للبلاغة القديمة**، ترجمة: عمر أوكان، دار رؤية، مصر، ط1، 2011.
- رومان جاكبسون، **قضايا الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1988.
- سعيد بنكراد، **السرد الروائي وتجربة المعنى**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، ط1، 2008.
- سمير سرحان، **التفسير الأسطوري في النقد الأدبي**، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد3، 1981.

- سي. ميويك، **موسوعة المصطلح النقدي- المفارقة وصفاتها**، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون، بغداد، د.ت.

- سيزا قاسم، **المفارقة في القص العربي المعاصر**. مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد 2، 1982.

- سيلفيا بافل، **توالد السرد في ألف ليلة وليلة**، ترجمة: نهى أبوسديرة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع1، ربيع 1994.

- شاييم بيرلمان، **الإمبراطوريّة الخطابيّة- صناعة الخَطابة والحِجاج**، ترجمة وتقديم وتعليق: الحسين بنوهاشم، دار الكتاب الجديد المتَّحدة، بيروت، ط1، 2022.

- شكري عزيز الماضي، **أنماط الرواية العربية الجديدة**، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 355، 2008.

- الطيب بوعزة، **ماهية الرواية**، عالم الأدب للترجمة والنشر، بيروت، ط1، 2016.

- عادل المجداوي، **مفهوم الصورة السردية بين التذوق والتعليل**، نُشر ضمن كتاب: البلاغة الموسعة، محاورات مع مُنجز محمد مشبال البلاغي (تنسيق: مصطفى رجوان - سعيد العوادي - مصطفى الغرافي)، دار كنوز المعرفة، الأردن، ط1، 2023.

- عبد الرحيم الإدريسي، **استبداد الصورة- شاعرية الرواية العربية**. منشورات مركز الصورة، تطوان-المغرب، 2009.

- عبد الرحيم وهابي، **الاستعارة في الرواية- مقاربة في الأنساق والوظائف**، دار كتارا للنشر والتوزيع، قطر، ط1، 2019.

- عبد العزيز طليمات، **فعل القراءة- بناء المعنى والذات، قراءة في بعض أطروحات ولفغانغ إيزر**، نُشر ضمن الكتاب الجماعي: نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، جامعة محمد الخامس، 1993.

- عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، مصر- دار المدني، جدة، 1992.

- عبد الله إبراهيم، **السردية العربية- بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي**، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط1، 1996.

- عبد الله إبراهيم، **موسوعة السرد العربي**، ج7، قنديل للطباعة والنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2016.

- عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع 240، 1998.

- عبد المنعم تليمة، **مداخل إلى علم الجمال الأدبي ومقدمة في نظرية الأدب**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2013.

- عمر أوكان، **لذة النص أومغامرة الكتابة لدى بارت**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991.

- فانسون جوف، **قوى التخييل- لماذا نحب القصص**، ترجمة: شكير نصر الدين، دار دال للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2021.

- (ابن) قتيبة، **الشعر والشعراء**، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، ط 2006.

- كبيدي فارغا، المقام في الأجناس الخطابية والأجناس الأدبية، ترجمة: محمد العمري، منشور ضمن كتاب: نظرية الأدب في القرن العشرين، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء-المغرب، 1996.
- لحسن بوتكلاي، تدريس النص الأدبي من البنية إلى التفاعل، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء-المغرب، 2011.
- محمد الدغمومي، تأويل النص الروائي، نُشر ضمن الكتاب الجماعي: من قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، جامعة محمد الخامس، 1994.
- محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء-بيروت، 2005.
- محمد العمري، المهيمنات البلاغية في الشعرية العربية، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، المغرب، العدد 3، 2013.
- محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية صورة المغرب في الرواية الإسبانية، مكتبة الإدريسي للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 1994.
- محمد أنقار، بلاغة الرواية- واين بوث نموذجا، منشور في الرابط الإلكتروني التالي: https://www.aljabriabed.net/n41_09ankar.htm
- محمد برادة، الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعدِّدين، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع 4، 1992.
- محمد برادة، عن رواية «نوميديا»، صحيفة الحياة، 6 يوليوز، 2015.
- محمد فكري الجزار، البلاغة والسرد - نحونظرية سردية عربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2011.

- محمد مشبال، **مقولات بلاغية في تحليل الشعر**، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط1، 1993.
- محمد مشبال، **بلاغة النادرة**، دار جسور للطباعة والنشر والتوزيع، طنجة، 2001.
- محمد مشبال، **البلاغة والأدب، من صور اللغة إلى صور الخطاب**، دار العين للنشر، القاهرة، ط1، 2010.
- محمد مشبال، **الرواية والبلاغة- نحومقاربة موسعة للرواية العربية**، دار كتارا للنشر، قطر، ط1، 2019.
- المصطفى عزام، **المصطلح الصوفي بين التجربة والتأويل**، مطبعة فيدي برانت، المغرب، ط1، 2000.
- ميخائيل باختين، **الكلمة في الرواية**، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة السورية، 1988.
- ميشيل مايير، **البلاغة**، ترجمة: محمد أسيداه، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2021.
- ميلان كونديرا، **فن الرواية**، ترجمة: بدر الدين عرودكي، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق ، ط1، 1999.
- نجاة علي، **مفهوم المفارقة في النقد الغربي**، مجلة نزوى، وزارة الإعلام العمانية، مسقط، ع 53، 2008.
- هنريش بليث، **البلاغة والأسلوبية- نحونموذج سيميائي لتحليل النص**، ترجمة: محمد العمري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء-بيروت، 1991.
- يُمنى العيد، **في معرفة النص**، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1983.

- المراجع الأجنبية:

- James Phelan, **Narrative as Rhetoric: Techniques, Audiences, Ethics, Ideology**, Ohio State University, 1996.
- Marc bonhomme, «**De l'argumentativité des figures de rhétorique**». Argumentation et analyse du Discours [En ligne], 02/ 2009, mise en ligne le 01 avril 2009, Consulté le 02 janvier 2023. URL:http://aad.revues.org/495
- Roman jakobson, «**La dominant» in questions de poétique**, le Seuil, Paris, 1973.
- Ruth Amossy, **L'argumentation dans le discours**, Nathan,Paris, 2000.
- Umberto Eco, **Sur quelques fonctions de la littérature**, in Magazine littéraire, n: 392, Novembre,2000.
- Wayne C. Booth, **The Rhetoric of Fiction**, Chicago, University of Chicago Press, 2d edition, 1983.

د. حسن الطويل

التّأويلُ البَلاغيُّ للرّواية

إشكالات وتطبيقات

التَّأويلُ البَلاغيُّ للرّوايـة

إشكالات وتطبيقات

يشتغل هذا الكتاب على فكرة التَّناول البلاغي للرواية من زاوية قد تكون جديدة في سياق الدراسات العربية المعاصرة التي خاضت هذا المسلك في البحث؛ فإذا كان عدد من هذه الدراسات قد توجَّه، بحكم الوضع المفهومي للبلاغة في الثقافة السائدة، إلى توضيح الأساس النظري للتقريب بين البلاغة والرواية، وإلى بيان قُدرات المقاربة البلاغية على اقتحام خطاب السرد بصفة عامة، فإن هذا الكتاب، يصبو إلى تجاوز هذا الإشكال العام إلى ما هو إجرائي-تفصيلي، وذلك من خلال جُملة من الاستشكالات التي تهم قُدرات البلاغة بوصفها قراءة نسقية لمكوِّن التأثير في الخطاب، وتهم الرواية بوصفها نوعا سرديا قائم الذات.

دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع www.darkonoz.com
الأردن: عمان - وسط البلد - ش. الملك حسين - بناية رقم (4)
00962 79 5525494 00962 6 4655877 00962 79.9856161
dar_konoz@yahoo.com darkonoz darkonoz_almarefa

COVER DESIGN MOHAMMAD AYYOUB محمد أيوب

ISBN 978-9923-49-384-7
9 789923 493847